

# **O AZULEJO ENQUANTO OBJECTO MUSEOLÓGICO**

**Patrícia Nóbrega Pereira**

**Trabalho de Projecto de Mestrado em Museologia**

**Março, 2013**

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e do Doutor Alexandre Pais



*aos meus heróis,*

*os meus pais*



## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar uma palavra de profundo agradecimento aos orientadores, a Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e o Doutor Alexandre Pais, pela paciência e pelas observações críticas que tornaram este um grande momento de aprendizagem pessoal.

Um agradecimento especial à Doutora Sandra Leandro e à Doutora Maria Emília Ferreira que gentilmente me cederam as suas teses de doutoramento, que se constituíram para mim guias e uma fonte de inspiração.

Às minhas colegas da Rede Temática de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões, no contínuo apoio e motivação, proporcionando-me um ambiente de trabalho e de relacionamento humano com características únicas. Uma palavra especial de apreço à Doutora Rosário Salema de Carvalho, pela generosidade e incansável disponibilidade.

Aos meus pais e irmãos, e aos amigos, em particular os que de alguma forma contribuíram para que este projecto chegasse a bom porto.

Às "eternas" colegas de mestrado, Felisa e Margarida, por tudo.

A todos muito obrigado.

O presente trabalho de projecto foi efectuado durante o período da Bolsa de Investigação, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH / BI / 33620 / 2009), auferida no âmbito do trabalho em desenvolvimento na Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões-IHA/FLUL.

## RESUMO

### O AZULEJO ENQUANTO OBJECTO MUSEOLÓGICO

Patrícia Nóbrega Pereira

PALAVRAS-CHAVE: Museologia, Azulejo, Colecção, Património, Exposição, Proveniência

O presente trabalho de projecto pretende estudar o percurso do azulejo enquanto objecto museológico, desde os finais do século XIX, época em que este revestimento cerâmico assumiu um novo enquadramento, destituído do seu contexto original, até à criação do Museu do Azulejo, oficialmente inaugurado em 1971.

A instabilidade política, social e cultural de Oitocentos submergiu o património numa bruma de ruína, votando, em particular o património arquitectónico edificado, à incúria e delapidação. Foi neste contexto que se removeu um incalculável número de azulejos, circunstância agravada pelo facto de, à época, o azulejo não beneficiar de especial estatuto proteccionista, encontrando-se, pelo contrário, num limbo entre o património móvel e o imóvel. Parte deste património azulejar deslocado foi entregue em depósitos estatais que guardavam indiscriminadamente materiais de edifícios demolidos ou intervencionados. Outros azulejos foram recolhidos por coleccionadores, entre os quais se destaca o arquitecto José Maria Nepomuceno que, no exercício das suas funções, juntou o que viria a ser considerada como a maior colecção de azulejaria existente na Península Ibérica nos fins do século XIX. Vários outros espécimes azulejares integraram colecções privadas, um pouco por todo o país, tendo sido apresentadas em várias exposições de promoção das artes decorativas, em particular da cerâmica que, entre finais do século XIX e meados do século XX, animaram várias cidades portuguesas.

Ao longo deste estudo, importou-nos analisar e reflectir acerca da presença de azulejaria antiga, assumida como objecto museológico, nesses certames, e observar a importância e o protagonismo que, aos poucos, este tipo de cerâmica de revestimento foi beneficiando. No anos quarenta do século XX iniciou-se uma campanha de valorização conceptual da azulejaria, com a inventariação e estudo da colecção azulejar do Museu Nacional de Arte Antiga, sob o impulso de João Couto e empenho de Santos Simões. A "*Exposição temporária – Azulejos*", realizada em 1947, marcou um novo entendimento artístico do azulejo, mostrando que a colecção de azulejaria poderia integrar a exposição permanente. Neste sentido Santos Simões, sob orientação de João Couto, recebeu a incumbência de fazer instalar no Convento da Madre de Deus, à época uma dependência do Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu do Azulejo. O processo de conversão museológica do espaço conventual durou mais de uma década e teve início com a transferência do espólio azulejar do Museu Nacional de Arte Antiga. A este núcleo original juntaram-se ainda os azulejos provenientes de depósitos estatais, de forma a colmatar falhas da colecção, que se desejava representativa do gosto e utilização portuguesas do azulejo ao longo de cinco séculos. O Museu do Azulejo seria inaugurado em 1971 como núcleo de Cerâmica do Museu Nacional de Arte Antiga.

## ABSTRACT

### O AZULEJO ENQUANTO OBJECTO MUSEOLÓGICO

Patrícia Nóbrega Pereira

KEY WORDS: Museology, Tile, Collection, Heritage, Exhibition, Provenance

The current project work aims to study the course of the tile as a museological object since the end of the 19<sup>th</sup> century, a time when ceramic tile revetment took on a new framing deprived of its original context, until the creation of the *Museu do Azulejo* officially inaugurated in 1971.

The political, social and cultural instability of the 1800s has submerged patrimony in a ruinous condition, subjecting in particular the architectural heritage of buildings to dereliction and spoliation. Such was the environment where innumerable tiles were removed, an aggravated circumstance at the time due to the inexistence of a particular statute of protection of tiles. By that time, quite on the contrary, the tile laid in an ambiguity state between the moveable and immoveable heritage. Part of this displaced tile patrimony was delivered to state deposits, which kept material of demolished or intervened buildings in an indiscriminating manner. Other tiles were joined by collectors, such as the architect José Maria Nepomuceno who, while in functions, gathered what would be considered the largest collection of tiles in the Iberian Peninsula in the end of the 19<sup>th</sup> century. Several other tiles were part of private collections scattered all over the country, and these were displayed in different exhibitions promoting decorative arts, and in particular ceramics, which livened up many Portuguese cities from late 19<sup>th</sup> century to mid-20<sup>th</sup> century.

Throughout this study, there has been a concern with analyzing and reflecting on the presence of ancient tiles as a museological object in those shows and observe the importance and growing leading role this type of ceramic revetment has been profiting from. A campaign was started in the 1940s of the 20<sup>th</sup> century to conceptually value the tile patrimony with the inventorying and study of the collection of the *Museu Nacional de Arte Antiga* under the initiative of João Couto and commitment of Santos Simões. The "*Exposição temporária – Azulejos*" (Temporary exhibition – Tiles) in 1947, set a new artistic understanding of the tile by demonstrating that the tile collection could integrate the permanent exhibition. Thus, under the guidance of João Couto, Santos Simões undertook the job of setting up the *Museu do Azulejo* at the *Convento Madre de Deus*, an outbuilding of the *Museu Nacional de Arte Antiga* at the time. Tiles from state deposits were also added to this initial core group, so as to suppress flaws in the collection which was meant to be representative of the taste and use of tiles along five centuries. The *Museu do Azulejo* would be inaugurated in 1971 as the Ceramics hub of the *Museu Nacional de Arte Antiga*.

## ÍNDICE

Introdução	1
Considerações iniciais sobre o património azulejar	5
CAPÍTULO I - Século XIX	16
1.1- Atanazy Raczyński e as artes em Portugal	16
1.2- Coleccionismo privado na génese da instituição museológica	18
1.3- Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais	23
1.4- Primeira " <i>Exposição-Bazar de Belas-Artes</i> " do Centro Artístico Portuense. Porto. 1881	26
1.5- The Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art. Londres. 1881	29
1.6- Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. Lisboa. 1882	32
1.7- Exposição Distrital de Aveiro - Relíquias da Arte Nacional. Aveiro. 1882	46
1.8- Exposição de Cerâmica. Porto. 1882	47
1.9- Exposição distrital de Coimbra. Coimbra. 1884	52
CAPÍTULO II – O Século XX (1901-1971)	55

2.1- Exposição de Cerâmica. Porto. 1901	56
2.2- Exposição Olisiponense. Lisboa. 1914	58
2.3- Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional. Viana do Castelo. 1915	63
2.4- Exposição Ulissiponense. Lisboa. 1936	62
2.5- Exposição do Mundo Português. Lisboa. 1940	66
2.6- O MNAA e as reformas das direcções de José de Figueiredo e João Couto	68
2.7- João Miguel dos Santos Simões: historiador, teórico e museólogo	72
2.8- O papel de João Miguel dos Santos Simões na organização da colecção de azulejos do Museu Nacional de Arte Antiga	74
2.9- 6ª exposição temporária: Azulejos. Museu Nacional de Arte Antiga. 1947	79
2.10- Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800). Londres. 1955	87
2.11- A <i>Saleta</i> de azulejos do Museu Nacional de Arte Antiga	94
2.12- A transição da colecção de azulejos do Museu Nacional de Arte Antiga para o Convento da Madre de Deus e a criação do Museu do Azulejo	96
Conclusão	105
Bibliografia	117



## **LISTA DE ABREVIATURAS**

DGEMN - Direcção- Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

IPPC- Instituto Português do Património Cultural

MNAA- Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC- Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNAz- Museu Nacional do Azulejo

MNSR- Museu Nacional Soares dos Reis

SPN/ SNI- Secretariado da Propaganda Nacional/ Secretariado Nacional d Informação, Cultura Popular e Turismo

## INTRODUÇÃO

O azulejo aplicado em Portugal distingue-se dos restantes países europeus pela estreita articulação com a arquitectura que lhe serve de suporte. Esta utilização arquitectónica do azulejo, que tanto contribui para fazer desta arte um património diferenciador da cultura portuguesa, manifestou-se desde os primeiros exemplares *hispano-mouriscos* de importação sevilhana, conservando-se até aos dias de hoje.

Os revestimentos, em edifícios religiosos ou civis, em interiores ou em exteriores, são parte integrante dos espaços arquitectónicos ou, no caso das fachadas, das paisagens urbanas, tendo sido expressamente concebidos para um determinado local, onde foram aplicados. Retirar os azulejos dos seus espaços originais significa privá-los não apenas do contexto arquitectónico que lhes deu forma, mas também da relação que estabelecem com as outras artes.

No entanto, as vicissitudes da história e dos edifícios, assim como outros factores de ordem diversa, entre os quais a própria história das mentalidades, nem sempre permitiram que muito deste património, tão dependente do suporte, fosse conservado *in situ*. Nestes casos, e procurando evitar o desaparecimento de peças de inegável valor patrimonial, muitos revestimentos foram retirados dos espaços onde se encontravam, passando a integrar colecções públicas ou privadas. Exemplo de um objecto ao qual foi retirado o contexto e que, como tal, pode suscitar dúvidas em contexto museológico, é o designado painel de *Nossa Senhora da Vida*. Revestindo a parede fundeira da capela com a mesma invocação, na Igreja de Santo André, em Lisboa, enquadrava superiormente, e ao centro, uma janela por onde entrava a luz do sol que se prolongava nos traços da pintura, iluminando a *Anunciação* do Anjo Gabriel a Nossa Senhora. O que se observa no Museu Nacional do Azulejo é um painel com um recorte, ao qual, em última análise, parece faltar uma parte. A musealização do retábulo põe em evidência esse mesmo recorte, chamando a atenção para a importância do contexto arquitectónico original.

O presente trabalho de projecto, intitulado “*O azulejo enquanto objecto museológico*”, tem por objectivo traçar o percurso do azulejo como peça autónoma e descontextualizada, e não como revestimento integrado num espaço arquitectónico. A análise a que nos propusemos incide sobre os últimos vinte anos do século XIX e estende-se até à década de 1970, quando foi inaugurado o Museu do Azulejo.

A escolha desta cronologia liga-se ao contexto em que, no decorrer do século XIX, surgiram as primeiras iniciativas ligadas à salvaguarda do património, pois na sequência destas



muitos revestimentos azulejares foram retirados dos seus locais originais e/ou reaplicados noutros edifícios, tendo outros passado a integrar colecções particulares e públicas. Todavia, a opção pelos últimos vinte anos da centúria encontra justificação no facto de ter ocorrido, em 1882, a mais importante exposição de artes decorativas em contexto nacional, a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*. Por sua vez, a inauguração do Museu do Azulejo assinala o fim de um ciclo na história da valorização da azulejaria portuguesa. Mas anuncia, ao mesmo tempo, um novo paradigma relacionado com o estatuto do azulejo, que se autonomiza da cerâmica, ganhando expressão como disciplina artística ou, nas palavras de João Miguel dos Santos Simões, *personalidade artística*.

Numa fase inicial de definição de objectivos do trabalho, pretendeu-se analisar um conjunto de exposições que se realizaram nos séculos XIX e XX, com relevância para as artes decorativas, nas quais interessava destacar a presença da azulejaria. Esta abordagem deveria ter continuidade no estudo comparativo entre três importantes acervos nacionais de azulejo, o Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa, a Casa -Museu Frederico de Freitas, estudada nos anos 60 do século XX por Santos Simões e o núcleo de azulejaria patente no Jardim Tropical do Monte Palace (coleção Berardo), ambos na ilha da Madeira.

Todavia, à medida que fomos desenvolvendo a investigação, tornou-se muito evidente o interesse de que a análise das exposições de artes decorativas se poderia revestir. Como veremos, e muito embora algumas tenham já sido objecto de estudo até em teses de mestrado e doutoramento, nenhuma destas abordagens incidiu especificamente sobre as peças de azulejo. O plano acabou, pois, por ser profundamente reformulado, passando a privilegiar as exposições temporárias e abordando apenas um dos núcleos referidos, o Museu Nacional do Azulejo.

Os acontecimentos que, no século XIX, apontaram novas percepções e directivas na relação da sociedade com o património, conferiram à azulejaria um novo enquadramento - o de objecto museológico ou em vias de o ser -, passando esta a integrar colecções privadas e públicas.

Neste contexto, interessava-nos concentrar a nossa atenção no estudo das exposições, apoiado, sobretudo, na análise dos seus catálogos, para aferir do interesse que a azulejaria antiga suscitava nos certames, qual a importância dada a esta categoria, se a sua apresentação era ou não individualizada enquanto categoria, quais os tipos ou cronologias mais representados, etc. Importava, simultaneamente, observar os diferentes modos de expor, quando esta informação era disponibilizada, assim como fazer uma análise comparativa entre os certames, vislumbrando, enfim, o papel desempenhado pelo azulejo no conjunto destas mostras. Ou seja, as exposições

estudadas foram fundamentais para compreender o azulejo enquanto objecto, nos finais do século XIX e inícios do século XX, fornecendo informações sobre os objectos em si, mas também sobre os coleccionadores e sobre algumas relações que se estabeleceram entre as próprias mostras. Neste sentido, assinale-se a acção de Joaquim de Vasconcelos que organizou ou colaborou em quatro exposições no século XIX, constituindo-se ainda referência para duas das exposições analisadas no século XX, como mencionado nos catálogos da *Exposição de Cerâmica* de 1901, no Porto, e a *Exposição Olisiponense*, de 1914 em Lisboa.

Assim, percebeu-se que estas apresentações foram, certamente, um meio privilegiado de divulgação do novo estatuto da azulejaria, numa época em que se começavam a dar os primeiros passos da museologia em Portugal, ao mesmo tempo que este estatuto era reforçado, no campo teórico, através dos contributos de diversos investigadores, entre os quais se destacam o já mencionado Joaquim de Vasconcelos, José Queirós, Vergílio Correia e Reinaldo dos Santos, entre outros.

Do plano original manteve-se, apenas, a abordagem ao Museu do Azulejo que, de um ponto de vista simbólico, representava a materialização do apogeu da azulejaria, simultaneamente entendida enquanto objecto museológico, e na sua autonomização enquanto disciplina artística, alcançada no século XX. Na verdade, esta centúria ficou marcada, como veremos, pelo crescente interesse de que a azulejaria era alvo, com a (re)descoberta do espólio azulejar do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) que, sob o impulso de João Couto, teve efeitos inesperados e de longo alcance: se, numa fase inicial, originou a realização da primeira exposição monográfica de azulejaria, em 1947, levada a cabo por Santos Simões, justificou, numa segunda fase, a criação do Museu do Azulejo, um núcleo de cerâmica dependente do MNAA e instalado no Convento da Madre de Deus, em Lisboa.

O trabalho de projecto que agora apresentamos resulta, naturalmente, do percurso explanado, dividindo-se em duas partes, antecedidas por uma reflexão acerca das grandes questões patrimoniais que ocuparam os séculos XIX e XX, procurando enquadrar o azulejo e a preservação da azulejaria nacional neste contexto.

A primeira parte, relativa ao século XIX, analisa seis exposições temporárias, seleccionadas por serem consideradas relevantes para as artes decorativas, mas também porque expunham exemplares de azulejo. Das exposições em estudo, a *The Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* e a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* foram

estudadas na tese de doutoramento de Maria Emília Ferreira<sup>1</sup>. Todavia, a presente análise, incidindo de forma particular sobre a azulejaria, resgata a importância desta arte no contexto destes dois certames mas também do conjunto das exposições elencadas.

A segunda parte, referente ao século XX, analisa sete exposições, quatro das quais de cerâmica. A estas junta-se, ainda, o efémero *Pavilhão da Honra e de Lisboa*, na *Exposição do Mundo Português*, pela presença de painéis de azulejo, e a *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*<sup>2</sup>, que apresentou uma síntese da arte portuguesa, num período bastante alargado, enquadrando, também, a azulejaria. Refere-se depois o MNAA e a colecção de azulejaria, que esteve na génese do Museu do Azulejo, analisando-se ainda a última exposição do elenco do nosso trabalho, a exposição temporária *Azulejos*, de 1947, que constituiu um primeiro ensaio expositivo da colecção do MNAA. Por fim, salienta-se o papel desempenhado por João Miguel dos Santos Simões, apoiado por João Couto, na valorização da azulejaria, terminando com a instalação e montagem do Museu do Azulejo, iniciada em 1959 com a redacção da proposta para a criação do museu.

O azulejo português tem vindo a ser objecto de estudo por parte da comunidade científica, reconhecendo-se, nos últimos anos, um número crescente de publicações e, em particular, de teses de carácter académico. Têm sido privilegiadas as abordagens monográficas, de estudo de um determinado conjunto azulejar, as leituras iconográficas, a identificação de gravuras inspiradoras de painéis figurativos, a catalogação de padrões, entre muitos outros. Todavia, a relação que se estabelece entre azulejo e arquitectura tem potenciado os estudos na área do azulejo *in situ*, relegando para segundo plano as questões referentes ao azulejo como objecto, à história dos mesmos enquanto tal e à sua musealização.

Muito embora alguns autores tenham já explorado esta temática, a tónica do discurso incidiu sobre a importância da preservação do azulejo *in situ*. O que se pretende com este trabalho é destacar as peças de azulejo autonomizadas, acompanhando o seu percurso nas exposições de artes decorativas mais relevantes, bem como a sua consequente valorização enquanto objectos artísticos, também reveladora do gosto coleccionista das épocas em análise. Este percurso possibilitou, simultaneamente, identificar peças e fazer corresponder alguns dos objectos

---

<sup>1</sup> FERREIRA, Maria Emília – Lisboa em Festa: A Exposição retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882 – antecedentes e materialização.

<sup>2</sup> Tal como aconteceu para as exposições do século XIX, também a “*Exposição de arte portuguesa em Londres (800-1800)*” foi já analisada no âmbito de um tese da autoria de Maria Amélia Fernandes, mas sem destacar a importância das peças de azulejo aí expostas. Cf. FERNANDES, Maria Amélia B. Leitão – A Exposição de Arte Portuguesa em Londres: 1955 -1956 "A Personalidade Artística do País.

descritos nos catálogos com painéis que hoje se conhecem, parte dos quais depois integraram a colecção do Museu Nacional do Azulejo, devolvendo-lhes a sua identidade expositiva e enquanto objecto.

Em termos de metodologia este trabalho de projecto não foi escrito ao abrigo do novo Acordo Ortográfico<sup>3</sup>. Para a bibliografia e notas de rodapé utilizámos a Norma Portuguesa 405; no entanto, optámos por manter a grafia original nas designações dos periódicos. Em relação às citações, mantivemos também a grafia original, mas actualizámos a grafia das exposições, de instituições e nomes próprios.

Foram analisados detalhadamente os catálogos das exposições em estudo, tendo também sido efectuada alguma recolha de artigos e notícias em periódicos da época, como complemento à bibliografia geral. Procurámos recolher imagens das mesmas exposições já publicadas, em catálogos ou periódicos, bem como pesquisar arquivos com fotografias, de que são exemplo os espólios da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu Nacional do Azulejo.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O PATRIMÓNIO AZULEJAR

O azulejo, entendido enquanto património nacional diferenciador da cultura portuguesa, esteve muito tempo ausente dos debates que ocorreram em Portugal sobre questões patrimoniais, pelo menos desde o século XVIII.

O diploma de 1721 e as comissões diversas que, em finais do século XIX, se dedicaram à salvaguarda do património nacional, pouca ou nenhuma atenção dedicaram à azulejaria. Interessava-lhes o património cultural<sup>4</sup>, móvel e imóvel, e sendo que o azulejo tinha certamente um estatuto ambíguo, pois podia ser entendido tanto como património integrado, no sentido de fazer parte dos edifícios (mas à época esta era uma ideia vaga), ou património móvel, a partir do momento em foi apeado.

Desde o célebre Alvará Régio de D. João V, em 1721, até à actual Lei 107/2001 que *“Estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural”*, um longo

---

<sup>3</sup> "O Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990) entrou em vigor no início de 2009 no Brasil e em 13 de maio de 2009 em Portugal. Em ambos os países foi estabelecido um período de transição (...) de três anos no Brasil e de seis anos em Portugal". In <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php>. Acedido a 29.01.2013.

<sup>4</sup> Em relação à “categorização” do património cultural veja-se RODRIGUES, Paulo Simões – O longo tempo do património. Os antecedentes da república (1721-1910). In *100 anos de património: memória e identidade*, p. 19-30.

caminho foi trilhado. Esta introdução pretende enunciar os principais momentos e diplomas da história da salvaguarda do património português, conferindo especial atenção ao azulejo e à forma como esta arte “integrada” foi sendo entendida, ou ignorada, na legislação patrimonial ao longo destas centúrias. Deter-nos-emos também, de forma um pouco mais detalhada, no contexto do abandono e ruína dos bens culturais no século XIX e nos factores que conduziram a essa situação, pois muitos dos conjuntos azulejares que, mais tarde, foram reunidos em colecções, exposições e museus tiveram origem no espólio de conventos extintos e de outros edifícios demolidos ou reconvertidos.

A preocupação com o património e com a sua salvaguarda remonta, pelo menos, ao século XVIII, considerando-se o Alvará Régio de D. João V, com data de 20 de Agosto de 1721, o primeiro diploma legal fundador deste debate. Emitido no âmbito da criação da Academia Real de História, que detinha a responsabilidade de conservar os monumentos nacionais, este diploma, que enunciava um conceito aberto de património, apelava à protecção e salvaguarda de todo e “(...) *qualquer edifício que mostre ser daqueles tempos ainda que em parte esteja arruinado e da mesma sorte as estátuas, mármore e cipos*”. É de realçar que este Alvará dizia respeito aos “*monumentos antigos que havia e se podiam descobrir no reino dos tempos em que n’elle dominaram os Phenices, Gregos, Persas, Romanos, Godos e Arabios*”, e deve ser entendido num contexto histórico muito específico – o Barroco de D. João V, marcado pela valorização de Roma e da linguagem clássica. Por exemplo, a recuperação dos valores medievais só veio a surgir depois, com o Romantismo.

Ao longo da centúria de Oitocentos, a sociedade portuguesa atravessou uma grande instabilidade em vários quadrantes. Se a implementação do Regime Liberal<sup>5</sup> é por muitos considerada, no que diz respeito especificamente ao património, um segundo terramoto (porventura com consequências mais graves do que o de 1755), a verdade é que foi no seio destas profundas alterações da sociedade portuguesa que nasceu um interesse efectivo pela defesa dos monumentos nacionais<sup>6</sup>.

Observa-se um conjunto de deliberações e tentativas de institucionalização de medidas de salvaguarda patrimonial que revelam, em última análise, um Estado pouco assertivo nesta área. Em todo o caso, o Alvará de 1721 foi republicado em 1802, tendo então as funções de protecção

---

<sup>5</sup> No qual a Lei da Extinção das Ordens Religiosas é uma peça fundamental, acrescida, em 1910 das reformas do novo poder republicano, e em 1911, com a Lei de Separação do Estado e da Igreja

<sup>6</sup> Sobre esta matéria veja-se, entre outros, CUSTÓDIO, Jorge – Salvaguarda do património – Antecedentes Históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza. In *Dar futuro ao passado*, p. 39 e ss.

do património sido transferidas da Academia Real de História (extinta em 1780) para a Real Biblioteca de Lisboa<sup>7</sup>.

Alexandre Herculano (1810-1877) foi, talvez, uma das primeiras e mais importantes figuras que, publicamente, se insurgiu contra a ruína e a injúria a que o património estava sujeito. A sua insurreição é veiculada pelos diversos estudos e publicações que realizou durante a sua vida. No *Panorama*, revista que foi convidado a dirigir em 1837, encontrou um meio privilegiado de comunicar e fazer propaganda pelo património, denunciando, ao mesmo tempo, a delapidação, ruína e incúria a que quotidianamente estava sujeito. Fez publicar desenhos e gravuras dos monumentos para conhecimento e sensibilização dos leitores, e estabeleceu uma rede de correspondências que lhe trazia ecos da real situação do país. Nos anos de 1838 e 1839 o *Panorama* expôs a realidade do país, enfatizada por depoimentos de leitores anónimos. Herculano publicou, em 1838, o primeiro manifesto respeitante à protecção do património arquitectónico e artístico nacional, intitulado *Monumentos*. Anos mais tarde e após rigorosa revisão, estes textos foram reeditados sob o nome *Monumentos Pátrios*, integrados na publicação dedicada às *Questões públicas*, no Tomo II dos *Opúsculos*. A sua crítica veemente ao estado do património e a crença na defesa e salvaguarda dos valores patrimoniais tiveram forte influência na sociedade portuguesa de então, sobretudo nas gerações de 1850-1870, e até ao início da Primeira República.

Herculano inscreve-se numa linha de pensamento que ressoava na Europa e, particularmente, em França, em consequência da destruição patrimonial desencadeada pela Revolução Francesa. Com efeito, foi precisamente em França que se preconizaram, ainda no século XVIII, as primeiras deliberações em defesa do património e, já no século XIX, Victor Hugo veio declarar guerra aos destruidores<sup>8</sup>.

Regressando a Portugal, vários factores terão contribuído para a realidade de ruína e alheamento patrimonial que Alexandre Herculano denunciava. Podemos elencar alguns, começando no Terramoto de 1755, que devastou uma grande parte do património imóvel, fazendo-se sentir sobretudo em Lisboa, dizimando por completo alguns edifícios e devastando vários outros. O cataclismo e os incêndios que se lhe seguiram deixaram o património à mercê da ruína.

As transformações do traçado urbano das cidades foram outro dos factores a ter em conta nas demolições então levadas a cabo. A transferência da família Real para o Brasil, em

---

<sup>7</sup> RODRIGUES, Paulo Simões – O longo tempo do património. Os antecedentes da república (1721-1910). In *100 anos de património: memória e identidade*, p. 21.

<sup>8</sup> Cf. CUSTÓDIO, Jorge – Salvaguarda do património – Antecedentes Históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza. In *Dar futuro ao passado*, p. 33-71.

1808, e as próprias invasões napoleónicas, contribuíram, igualmente, para a dispersão e destruição do património. A Revolução Liberal e, no seu seguimento, a extinção das ordens religiosas, em 1834, teve como consequência o encerramento imediato dos conventos masculinos e, de forma mais lenta (após a morte da última religiosa), dos conventos femininos, daí resultando a possibilidade de venda dos bens nacionais.

Enquanto o Terramoto de 1755, foi um fenómeno circunscrito, para o qual foi possível identificar as perdas e programar o restauro de património edificado, após 1834 o património conventual passou por um longo processo de desagregação, não sendo possível avaliar os contornos reais da dispersão de bens, particularmente móveis. Na verdade, e de acordo com Joaquim de Vasconcelos, em 1834 não foram cuidados os destinos dos tesouros artísticos nacionais.

O Estado enfrentou então vários problemas. Por um lado, a nacionalização dos edifícios conventuais teve como consequência a sua reutilização para outros fins, acolhendo, sobretudo, organismos estatais, que não consideraram, neste processo, a integridade do imóvel. Para além da reconversão dos edifícios para outros fins, muitos outros incorreram em demolições por razões de ordem prática, descurando-se o seu carácter patrimonial.

Por outro lado, havia também a questão dos bens móveis que foram retirados dos seus contextos, ou, no caso do azulejo e da talha, para citar apenas dois exemplos, bens *integrados*. Em Lisboa organizou-se o depósito das livrarias dos conventos extintos, situado no Convento de São Francisco da Cidade, que redistribuiu o património por outras instituições do país, dando também origem à Galeria Nacional de Pintura (1868). No Porto, teve a mesma função o Convento de Santo António da Cidade e a Academia de Belas-Artes. Outro tipo de objectos, como estatuária e bens arqueológicos, deveriam ser entregues nas bibliotecas públicas. Entre extinções apressadas, bem expressas nos inventários sumários que constam nos processos de extinção dos conventos, e os pedidos de peças que eram feitos por outras instituições, muitos bens foram dispersos<sup>9</sup>. Se é certo que esta recolha e distribuição permitiu a salvaguarda de muitos objectos de arte, a verdade é que as perdas foram incontáveis e, no que ao azulejo diz respeito, perdeu-se, sobretudo, o contexto para o qual tantos e tantos revestimentos haviam sido concebidos.

---

<sup>9</sup> CUSTÓDIO, Jorge – Salvaguarda do património – Antecedentes Históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza. In *Dar futuro ao passado*, p. 45.

É neste âmbito que se impõe Alexandre Herculano, insurgindo-se contra o abandono e, sobretudo, lançando reptos de protecção patrimonial em defesa da herança histórica e da própria identidade nacional.

A união entre o liberalismo revolucionário e o romantismo associava-se ao florescimento do nacionalismo o que, na prática, fazia dilatar o interesse pelos valores da antiguidade portuguesa, testemunhados nos seus monumentos. Assim, é sobretudo no património arquitectónico edificado, em particular o de filiação medieval, que assentou uma nova estética e valoração. A destruição levada a cabo pelos seus contemporâneos e a ruína de edifícios como os mosteiros da Batalha e de Alcobaça ou o Convento de Cristo em Tomar, foram o mote e o rastilho da batalha anunciada por Herculano, que se propunha combater em defesa da herança cultural, encontrando armas na sua defesa institucional e estudo. O testemunho civilizacional intrínseco aos monumentos era condição suprema para a sua salvaguarda e restauro, independentemente do seu uso e função. O historiador tentou romper, através da sua obra teórica, com a dominante predileção pelo Barroco, que considerava de mau gosto<sup>10</sup>, chamando a atenção para outros estilos, particularmente para a arquitectura gótica que acreditava ter uma unidade arquitectónica plena, sem necessidade de adossar artifícios decorativos.

A procura de um estilo pátrio foi também uma das preocupações de Joaquim de Vasconcelos que, a par de Herculano, reprovava os subterfúgios decorativos característicos do Manuelino, mas, ao contrário deste, elegia a arte românica como modelo.

Para além do trabalho teórico, Herculano lançou-se à prática tendo estado na origem, em 1840, da primeira agremiação de defesa dos valores nacionais, a *Sociedade Conservadora dos Monumentos Nacionais*. No mesmo ano foi eleito deputado do Parlamento envidando esforços que se traduziam em verbas para a defesa e restauro dos monumentos históricos.

O recheio artístico destes monumentos, que eram considerados de primeira importância, foi recolhido pelo Ministério do Reino e, após 1851, pela Repartição Técnica do Ministério das Obras Públicas. Em 1858, o arquitecto Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896) obteve licença, junto de D. Pedro V, para inventariar o património histórico imóvel passível de ser considerado monumento nacional. O trabalho ter-se-á, aparentemente, perdido<sup>11</sup>.

Se, na Europa, o debate sobre a defesa do património avançara já para questões mais prementes relacionadas com a ética do restauro, em Portugal este assunto ainda era relegado para

---

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p.40.

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p.45. Sobre a figura de Possidónio da Silva ver, entre outros, MARTINS, Ana Cristina – *Possidónio da Silva (1806-1896) e o Elogio da Memória. Um percurso na Arqueologia de Oitocentos*.



segundo plano. Já na década de 1860 é de assinalar o papel desempenhado pela imprensa, designadamente pela divulgação e promoção de imagens dos monumentos a acompanhar os artigos. Esta prática, que se começou a banalizar e que veiculava a informação e a iconografia monumental, estava apostada em chegar a cada vez mais camadas da população na expectativa de criar, na sociedade civil, uma maior atenção para o flagelo que a incúria trazia aos monumentos nacionais. De inegável importância para a defesa e protecção do património cultural português foi a criação, em 1864, da *Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. Instituída por Joaquim Possidónio Narciso da Silva, a associação encontrou no antigo convento do Carmo a sua sede (que viria também a albergar o Museu Arqueológico), devolvendo uma função legítima e dignidade à edificação.

No contexto político, as acções de salvaguarda circunscreveram-se a monumentos de inegável valor histórico-artístico ou a pequenas intervenções isoladas promovidas por alguns deputados, mas não parece ter existido uma visão ou acção concertada por parte do Estado.

O Marquês de Sousa Holstein (1838-1878) apresentou, em 1875, o relatório "*Observações sobre o actual estado do ensino das Artes em Portugal, a organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos Históricos e da Arqueologia*". Nele retrata um país que, à excepção do mosteiro da Batalha e do templo romano de Évora, descurava totalmente o seu património arquitectónico. No que diz respeito aos bens móveis e, em particular, às colecções de pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa e da Galeria Nacional, o cenário era, de acordo com o autor, igualmente deplorável. As pinturas provenientes dos conventos extintos apresentavam tão mau estado de conservação que foi requerida uma vistoria técnica para avaliar os estragos<sup>12</sup>.

A partir de 1870 foram várias as comissões estatais a ocupar-se do património, mas sem que qualquer delas avançasse de forma significativa, perdurando ao sabor dos diversos governos e ministérios. Não cabe, nestas breves linhas, traçar a história das instituições de salvaguarda patrimonial, principalmente porque tal implicaria uma série de abordagens paralelas, uma vez que, em determinados períodos, estas tarefas foram desempenhadas por particulares e associações da mais diversa índole<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> CUSTÓDIO, Jorge – Salvaguarda do património – Antecedentes Históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza. In *Dar futuro ao passado*, p. 45.

<sup>13</sup> A bibliografia actualmente disponível sobre o assunto é suficiente para nos permitir uma ideia da sucessão de comissões e organismos estatais ligados ao património. Sem ser exaustivos, permitimo-nos destacar, para além das obras já mencionadas, as seguintes contribuições: CALADO, Luís Ferreira; LEITE, Joaquim Passos; PEREIRA, Paulo - O Património Construído e o Ministério da Cultura, In *Intervenções no Património 1995-2000 Nova Política*, p. 29-49; NETO, Maria João Baptista - A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no

Em 1880, o Ministro das Obras Públicas requereu, junto da *Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses*, o que viria a ser um relatório com o elenco do património arquitectónico a classificar como monumento nacional, pois até à data não havia sido publicada nenhuma lei para a defesa do património, nem existia uma lista de monumentos a preservar. O extenso documento foi intitulado *Monumentos Nacionais e padrões históricos e comemorativos de varões ilustres e que são elementos apreciáveis para o estudo da história das artes em Portugal*. Pese embora assinalar um momento de viragem e um marco na história do património cultural português, este documento nunca foi aprovado e levado à prática.

Ainda assim foi criada, em 1882, por portaria de Hintze Ribeiro, a *Comissão dos Monumentos Nacionais*, presidida por Possidónio da Silva. Esta mesma Comissão foi objecto de reformulações, tendo passado, em 1893, a ser dirigida por Luciano Cordeiro. Insatisfeita com as sucessivas Comissões e com a incipiente acção desenvolvida pelas mesmas, a sociedade civil e, mais concretamente, a *Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses*, insurgiu-se contra este desfasamento executivo. A resposta foi a criação, em 1897, do Conselho Superior dos Monumentos Nacionais, na dependência do Ministério de Obras Públicas, Comércio e Indústria, constituindo o seu Plano Orgânico, e o Regulamento de 1894, a “*primeira legislação portuguesa sobre monumentos nacionais*”<sup>14</sup>.

Este órgão iniciou, então, campanhas de restauro um pouco por todo o país, que assentavam em diferentes premissas, tantas quanto a problemática e ética do restauro colocavam em Portugal e no estrangeiro. A lista de monumentos elencada em 1880 pela *Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses* continuava a ser uma importante referência, tendo servido de base de trabalho à lista oficial publicada pelo Governo em Julho de 1910<sup>15</sup>.

Neste contexto, as questões ligadas ao inventário foram consideradas por Ramalho Ortigão (1836-1915) que, na sua obra intitulada *O Culto da Arte em Portugal*, publicada em 1896, advogava a importância deste instrumento primeiro de salvaguarda patrimonial, a partir do qual se poderia criar um conjunto legislativo capaz de proteger, efectivamente, o património cultural<sup>16</sup>.

Teria, pois, de se chegar ao alvorecer do século XX e à Primeira República para encontrar diplomas e um “*sistema coerente de protecção, salvaguarda, conservação e transmissão da herança patrimonial*

---

património arquitectónico em Portugal 1929-1999, In *Caminhos do Património*, p. 23-43; PEREIRA, Paulo - Acerca das Intervenções no Património Edificado. Alguma História, In *Intervenções no Património 1995-2000 Nova Política*, p. 13-25.

<sup>14</sup> CUSTÓDIO, Jorge – Salvaguarda do património – Antecedentes Históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza. In *Dar futuro ao passado*, p. 50-51.

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*, p. 53.

<sup>16</sup> RODRIGUES, Paulo Simões – O longo tempo do património. Os antecedentes da república (1721-1910). In *100 anos de património: memória e identidade*, p. 29.

portuguesa”<sup>17</sup>. O conjunto de diplomas legislativos e a reforma dos serviços e instituições teve como objectivo a protecção dos bens culturais e a inventariação dos mesmos. A lista de monumentos nacionais aprovada em Junho de 1910 manteve-se, surgindo, finalmente, “*a lei fundamental que faltava em Portugal*”<sup>18</sup>, regulamentando devidamente toda a área do património. Por outro lado, “*a Lei da Separação do Estado das Igrejas previu a intervenção das entidades e das instituições públicas na protecção e salvaguarda do património móvel e imóvel da Igreja católica através de dispositivos legais como nunca até aí tinha acontecido, numa manifestação de sobreposição dos interesses públicos sobre os interesses particulares*”<sup>19</sup>.

O Estado Novo, mais tarde, veio a alterar toda esta situação, criando uma nova lei em 1932, mais centralizadora, mas dispersando a gestão do património pela Academia Nacional de Belas-Artes e pela recém-criada Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN)<sup>20</sup>.

Após o 25 de Abril, com a IIIª República, a consciência patrimonial parece ter alcançado um nível de debate mais aprofundado, ainda que os resultados tenham sido pouco animadores, mantendo-se uma situação de precaridade e fragmentação legislativa que em nada beneficiou o património. A Lei 13/85 surgiu cinco anos depois da formação do Instituto Português do Património Cultural (IPPC), numa época em que a necessidade de centralizar a gestão do património se fez sentir de forma mais premente, fruto de um debate iniciado na década de 1970<sup>21</sup>, que procurou deslocar a sua tutela para uma área ligada às *disciplinas humanísticas* (primeiro educação, e mais tarde, cultura), afastando-a das obras públicas<sup>22</sup>. Por nunca ter sido regulamentada, revelou-se de pouca utilidade prática, e o património continuou a ser gerido por uma série de diplomas isolados e de articulação pouco clara. Em 2001, foi aprovada a nova lei do património cultural 107/2001, de 8 de Setembro. A análise destes últimos diplomas não cabe, já, no âmbito do nosso estudo, que termina na década de 1970, com a inauguração do Museu do Azulejo.

---

<sup>17</sup> CUSTÓDIO, Jorge – A obra patrimonial da Primeira república (1910-1932), In *100 anos de património: memória e identidade*, p.85.

<sup>18</sup> CUSTÓDIO, Jorge – Salvaguarda do património – Antecedentes Históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza. In *Dar futuro ao passado*, p. 54.

<sup>19</sup> CUSTÓDIO, Jorge – A obra patrimonial da Primeira república (1910-1932), In *100 anos de património: memória e identidade*, p. 86.

<sup>20</sup> CUSTÓDIO, Jorge – Salvaguarda do património – Antecedentes Históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza. In *Dar futuro ao passado*, p. 56.

<sup>21</sup> NETO, Maria João Baptista - A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no património arquitectónico em Portugal 1929-1999, In *Caminhos do Património*, p. 39.

<sup>22</sup> Na verdade, o cerne deste debate girava em torno dos critérios de intervenção da DGEMN, que começavam a ser bastante questionados.

No quadro geral do património português e dos diplomas de protecção que lhe estão subjacentes, o azulejo foi, como já referimos mas pretendemos realçar, desde sempre, pouco considerado ou mesmo totalmente ignorado. Assim, em termos de política de preservação patrimonial, o azulejo deverá ter sido prejudicado pelo seu estatuto ambíguo e pouco definido, uma vez que pertencia ao edificado, mas não fazia verdadeiramente parte dele, sendo entendido como *decoração* passível de ser retirada. Todavia, após ser retirado do suporte arquitectónico, tornava-se uma peça, uma pintura que diferia das suas congéneres sobre madeira ou sobre tela apenas pelo suporte. A concepção de património integrado é relativamente recente<sup>23</sup> e, no final do século XIX, apenas uma muito reduzida elite tinha consciência das questões que se levantavam em torno do património deslocalizado. A importância da criação de museus, como marca de civilização, sobrepôs-se às poucas vozes, como a de José de Figueiredo que, em 1908, chamava a atenção para a importância de manter as obras *in situ*<sup>24</sup>.

Este estatuto ambíguo a que nos referimos terá sido responsável pela forma como os revestimentos azulejares foram entendidos e tratados, na sequência das demolições, restauros e reconversões. Apesar das críticas que, desde o século XIX, intelectuais portugueses e estrangeiros, como era o caso do Conde Atanazy Raczyński<sup>25</sup> (1788-1874), teciam à falta de valorização de que o azulejo português era objecto, revestimentos inteiros continuaram a ser arrancados e reaplicados noutros locais, sem respeito pelas leituras de contexto original. A título de exemplo, cite-se o Convento da Madre de Deus que, como veremos mais à frente, recebeu conjuntos de azulejos de conventos extintos, como foi o caso do Convento de Santa Ana, do Convento das Grilas, ou do Convento das Albertas, entre outros.

Um célebre exemplo é o notável revestimento *hispano-mourisco* do interior da Sé Velha de Coimbra muito diminuído durante os restauros de finais do século XIX no qual se removeram muitos dos azulejos que cobriam os pilares da nave<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Somente em 1997, com a redacção da Lei Orgânica do Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), surgiu a designação de “património integrado”, no contexto da qual se entendem “todos os bens cuja finalidade e existência foi determinada pelo próprio edifício que os contém e que constituem com ele uma unidade” Ou seja, estes bens “constituem uma das parcelas identificativas e inalienáveis desse bem [imóvel], entendido, claro está, como um conjunto de bens” CALADO, Luís Ferreira; LEITE, Joaquim Passos; PEREIRA, Paulo – Património integrado ou a alma dos monumentos. *Estudos/Património*, n.º 4, (2003). p. 5.

<sup>24</sup> SEABRA, José Alberto - «A recolha devia fazer-se estugadamente e por completo». Patrimónios em trânsito: extinguir conventos e criar museus, In In *100 anos de património: memória e identidade*, p. 38-39.

<sup>25</sup> Vide DESWART-ROSA, Sylvie – Athanasius Racynski au Portugal, 1842-1848. *Luç e sombra, Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 9, (2010/11); RACZYNSKI, Atanazy – *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documens*, p. 427 – 434.

<sup>26</sup> MECO, José – *O azulejo em Portugal*, p. 188.

Outros exemplares encaixotados foram montados e tratados como peças independentes, integrando colecções públicas ou privadas. Nos anos de 1950 havia ainda, no Convento das Trinas do Mocambo, caixotes e pilhas de azulejos provenientes dos mais variados edifícios do país, alguns dos quais excedentes de intervenções de restauro efectuadas pela DGEMN e cuja recolocação em edifícios do Estado era discutida pela tutela<sup>27</sup>. Na verdade, e para além dos tumultos políticos, as próprias campanhas de restauro do Estado Novo, ao privilegiar a reconstituição da traça primitiva dos imóveis, conduziram ao arranque e perda de muitos azulejos.

Neste panorama, que reflete a mentalidade da época e a importância reduzida do azulejo enquanto património integrado, importa, por outro lado, destacar que algumas obras de maior vulto foram preservadas e entendidas enquanto obras de arte. Veja-se a aquisição, em 1876, do célebre *Grande Panorama de Lisboa*, pelo então Vice-Inspector da Academia Real de Belas Artes, o Marquês de Sousa Holstein, por 600\$000<sup>28</sup>. Note-se que estes últimos painéis se encontravam encaixotados e haviam sido anunciados para venda no *Diário do Governo* de 11 de Abril de 1843<sup>29</sup>. Todavia, a história conturbada das posteriores montagens e desmontagens destes painéis, assim como a perda das guarnições que os mesmos deveriam apresentar, é bem reveladora da importância e do “respeito” pela configuração original dos revestimentos.

Figuras como a de Raczyński ou de Joaquim de Vasconcelos<sup>30</sup>, assim como alguns colecionadores, entre os quais se destaca, no Porto, António Moreira Cabral e, mais tarde, José Maria Nepomuceno (1836-1895), foram determinantes para chamar a atenção para a importância do património azulejar, e para a preservação de um significativo número destes importantes conjuntos, parte dos quais foi sendo mostrado em exposições temporárias e integrando, muito mais tarde, o acervo do Museu Nacional do Azulejo (MNAz). Em todo o caso, as fichas de inventário desta instituição não deixam de reflectir a história que acabámos, ainda que muito sumariamente, de traçar. Muito embora tal seja comum à maioria dos museus nacionais, o designado *Fundo Antigo* do MNAz regista apenas, no campo relativo à identificação da proveniência das peças, *proveniência desconhecida* ou *conventos extintos*.

---

<sup>27</sup> SIMÕES, João Miguel – O Convento das Trinas do Mocambo e o nascimento do Museu Nacional do Azulejo. *Olisipo – Boletim do Grupo Amigos de Lisboa*, II série, n.º 20/21, (2004). p. 110-111.

<sup>28</sup> SEQUEIRA, Gustavo de Matos - *Depois do Terramoto – Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, vol. I, p. 496-498.

<sup>29</sup> *Diário do Governo* n.º 85, ano 1843, p 628, mencionado por SEQUEIRA, Gustavo de Matos - Um estendal de ferro-velho. *Belas-Artes – Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 15, (1960). p. 12.

<sup>30</sup> *Vide* LEANDRO, Sandra – Joaquim de Vasconcelos [1849 - 1936] Historiador, crítico de arte e museólogo.

Quando João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) assumiu o cargo de conservador-adjunto do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) e organizou o núcleo inicial do Museu do Azulejo, já a questão da salvaguarda *in situ* dos revestimentos azulejares era uma preocupação para diversos investigadores que se interessaram por esta arte. Havia, no entanto, que dar destino a um acervo de dimensões quase incalculáveis, preservando-os e assim preservando a memória de tantos revestimentos retirados dos seus espaços originais. As directivas que o MNAz assumiu, mais tarde, como instituição privilegiada para salientar a importância da preservação do azulejo *in situ* não cabem já no âmbito deste estudo, que pretende, nas próximas páginas, acompanhar a musealização do azulejo, numa primeira fase ligada ao colecionismo, e depois às exposições temporárias que foram sendo organizadas em várias cidades do país, chamando a atenção para as personalidades que, em cada época, mais se destacaram na defesa do património azulejar.

## CAPÍTULO I - Século XIX

O fenómeno do colecionismo imprimiu, no século XIX, novo impulso à valorização e preservação do azulejo, ainda que, numa primeira fase, e das colecções por nós analisadas, apenas a colecção Moreira Cabral, no Porto, incluísse azulejaria. Foi necessário esperar pela acção de Joaquim de Vasconcelos, que retomaremos adiante, justamente considerado o “fundador da história da arte em Portugal”, para que o azulejo integrasse as várias exposições de Artes Decorativas que, a partir de 1881, este investigador organizou ou em que colaborou, iniciando-se o périplo com a *Exposição-Bazar de Belas-Artes* em 1881. Analisaremos a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, realizada em 1882, na sequência da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, que decorreu em Londres em 1881. Muito embora ambas as mostras tenham incluído peças de azulejos, a exposição de viragem no que a esta arte diz respeito foi a *Exposição de Cerâmica* do Palácio de Cristal, no Porto, organizada pela *Sociedade de Instrução do Porto*, e comissariada por Joaquim de Vasconcelos, no mesmo ano em que se realizou *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*. Através do estudo e análise das exposições ocorridas no século XIX é possível acompanhar a importância crescente da presença do azulejo e a sua valorização, ainda que integrada num contexto de estudos e interesses mais vasto que era o da cerâmica. Por outro lado, importa também salientar as personalidades que, neste contexto, desenvolveram actividade em prol do azulejo, começando por Atanazy Raczyński para quem esta arte constituía *uma parte da fisionomia de Portugal*.

### 1.1- Atanazy Raczyński e as artes em Portugal

Atanazy Raczyński inscreve-se num conjunto de viajantes estrangeiros que realizaram expedições a Portugal com o objectivo de conhecer, e dar a conhecer, a cultura nacional e as suas mais notáveis obras, nos diversos quadrantes da *portugalidade*. Tendo vindo para o nosso país exercer o cargo de ministro do rei da Prússia na corte portuguesa entre 1842 e 1845, era um homem culto e erudito, habituado a viajar e permeável às culturas locais. Mas era, acima de tudo, um apaixonado pelas artes, com obra publicada sobre o tema, e também um coleccionador, tendo montado a sua pequena galeria de arte quando regressou a Berlim. É neste contexto que, na sua vinda para Portugal, foi incumbido pela *Sociedade Artística e Científica de Berlim*, de estudar a arte lusa e de enviar os resultados obtidos por carta com determinada frequência. Esta correspondência veio a ser editada em inglês e francês em 1846.

De acordo com Joaquim de Vasconcelos, e por comparação com a situação em Espanha, onde este campo de estudo era objecto de maior reflexão, muito havia a fazer pela nossa historiografia artística. Em Portugal, apenas o Visconde de Juromenha se tinha dedicado a esse trabalho, nele se baseando Raczyński<sup>31</sup>.

*Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et Scientifique de Berlin*<sup>32</sup>, editada como vimos em 1846, foi aquela que viria a ser considerada como a obra maior no contexto da historiografia artística portuguesa, onde se abordava o panorama das artes portuguesas desde o século XVI. O autor procurava sistematizar o estado da arte em Portugal, que apresentou sob a forma de um compêndio de cartas dirigidas à *Sociedade Artística e Científica de Berlim*. Nestas missivas retratou as suas impressões de um país que percorreria de Norte a Sul, recolhendo informações e documentando-se, por forma a alcançar o que se pretendia vir a ser o seu retrato fiel. Nele procurou, predominantemente, os locais com exemplos arquitectónicos que considerava relevantes e caracterizadores de uma identidade nacional. Fez incidir, ainda, a sua investigação e estudo, a partir do período renascentista, dedicando uma parte significativa da obra a Francisco de Holanda e prosseguindo até ao desenvolvimento coevo da arte nacional.

A vigésima quarta carta, das vinte e nove que compõem a obra, é dedicada aos azulejos, constituindo a primeira reflexão publicada conhecida sobre o tema. Datada de 18 de Janeiro de 1845 começa desta forma: "*Les azulejos constituent en partie la physionomie du Portugal*"<sup>33</sup>. Assim, constata a sua aplicação no tecido urbano, revestindo por completo os espaços, em locais de culto e palacianos, e afirmando que os azulejos mais belos são os datados do século XVII e XVIII, nas suas composições que representam figurações de índole sacra, profana, mas também ornamental, contribuindo, por vezes tão bem, para ilustrar a história portuguesa<sup>34</sup>.

No ano seguinte, de 1847, foi publicado *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal* obra que considerava mais polida e estruturada que *Les Arts en Portugal*. Uma terceira obra, que nunca chegou a materializar-se<sup>35</sup>, justificar-se-ia pelo desejo de Raczyński em visitar as duas primeiras e de lhes emprestar maior coesão e rigor. Atente-se que na publicação de *Les Arts en Portugal*, os moldes em que as cartas haviam sido escritas, devido ao constrangimento do seu envio periódico

---

<sup>31</sup> *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, (1 Abril. 1883) 191.

<sup>32</sup> Vide RACZYŃSKI, Atanazy – *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, p. 427 – 434. Estas páginas correspondem à totalidade da carta nº 24 que dedica aos Azulejos.

<sup>33</sup> RACZYŃSKI, Atanazy – *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, p. 427.

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 428.

<sup>35</sup> RODRIGUES, Paulo Simões – O conde Athanasius Raczyński e a historiografia da arte em Portugal. *Revista de História da Arte*, nº 8, p. 266; Vide DESWART-ROSA, Sylvie – Athanasius Raczyński au Portugal, 1842-1848. *Luç e sombra, Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 9.



para Berlim, não permitiam uma reflexão global que, segundo o autor, urgia estabelecer. Acrescia ainda a necessidade de rectificar pequenos erros e omissões que reconhecia em ambas.

Na sua estada de três anos em Portugal, Atanazy Raczyński relata uma sociedade muito pouco atraída pelos assuntos artísticos. Os estudos sobre arte portuguesa eram então incipientes ou muito datados, como era o caso da obra teórica de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, de 1548. As instituições públicas de apoio às artes e de zelo pelo património eram então medíocres e mesmo as colecções de arte, segundo o autor, deixavam muito a desejar. Note-se que o conde se ocupava, nos seus estudos e interesses, das artes consideradas "maiores", em detrimento das artes ditas *decorativas*, que constituíam uma das tipologias de maior interesse para a sociedade ilustrada do século XIX<sup>36</sup>. Para este aspecto concorria, decerto, a forte tradição das artes decorativas em Portugal e o seu custo relativamente acessível, quando comparadas com as Belas Artes e o novo estatuto de que beneficiavam na era industrial. Não obstante, Raczyński demonstrou interesse por um tipo de expressão cerâmica, a azulejaria, aludindo para a falta de reconhecimento existente em Portugal por esta arte, aspecto que considerava um tanto absurdo por se tratar do que dizia ser o "*país dos azulejos*". Contudo, as suas sugestões e críticas não eram bem vistas na sociedade portuguesa, que escusava os conselhos de um estrangeiro a tentar fazer ditar modas em Portugal.

Em 1872, mais de duas décadas volvidas e estando já o conde aposentado e instalado em Berlim, veio a receber a visita de Joaquim de Vasconcelos na sua galeria de arte. Raczyński, desanimado, confidenciou o desalento e os dissabores que lhe trouxeram as suas obras, concretamente fruto das reacções nacionais, descontentes e em desacordo com o que havia escrito, sobre a arte portuguesa<sup>37</sup>.

## 1.2- Colecionismo privado na génese da instituição museológica

Muito embora não se justifique, no âmbito deste trabalho, aprofundar o estudo sobre o colecionismo<sup>38</sup>, importa, todavia, chamar a atenção para este fenómeno, pois é matéria incontornável quando se observa o papel que desempenhou na centúria de Oitocentos e como, de certo modo, preconizou e condicionou o advento da museologia de arte em Portugal.

---

<sup>36</sup> SILVA, Raquel Henriques da – Colecionismo de arte no Portugal de Oitocentos. In *Henri Burnay de Banqueiro a colecionador*, p. 14.

<sup>37</sup> VASCONCELOS, Joaquim de – *Conde de Raczyński (Athanasius): Esboço biográfico por Joaquim de Vasconcelos*, p. 19-21.

<sup>38</sup> *Vide* SILVA, Raquel Henriques da – Colecionismo de arte no Portugal de Oitocentos. In *Henri Burnay de Banqueiro a colecionador*, p. 14. Artigo que sistematiza o colecionismo de arte privado em Portugal no século XIX.

O *rei-artista* D. Fernando II (1816-1885), consorte da rainha D. Maria II, foi uma das figuras que, no século XIX, mais se destacou enquanto coleccionador e protector das artes em Portugal. Como Raczyński, era germânico e apoiou directa, ou indirectamente, várias esferas da sociedade artística portuguesa. Entre estas, destaca-se o apoio a jovens artistas através do patrocínio mais institucionalizado da Academia de Belas Artes. Foi ainda, no final da vida, um impulsionador do Museu de Belas Artes e Arqueologia, mais tarde Museu Nacional de Arte Antiga<sup>39</sup>. Como veremos adiante, a propósito da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* de 1882, o monarca teve, nesta exposição, honras especiais, com uma sala exclusiva para expor o seu vasto e notável acervo. O gosto pelo coleccionismo foi herdado pelo seu filho, D. Luís I, que continuou a enriquecer a Galeria Nacional de Pintura com novas peças, principalmente de pintura, portuguesa e europeia<sup>40</sup>. Enquanto coleccionador comprou obras no estrangeiro para aumentar o seu espólio, ainda que nem todas viessem a integrar as colecções nacionais, pois muitas delas acabaram por se dispersar. A Galeria, inaugurada pelo Marquês de Sousa Holstein em 1868, compunha-se de muitas obras provenientes dos conventos extintos da zona centro e sul do país, integradas após a extinção das ordens religiosas em 1834.

Durante o tempo que Atanazy Raczyński permaneceu em Portugal teve oportunidade de privar com a mais ilustrada sociedade de então, convivendo com alguns coleccionadores num panorama que considerou de apetência e gosto artístico moderado. Pouco entusiasta com o espólio dos coleccionadores coevos da capital, animou-se com a colecção portuense de João Allen (1781-1848)<sup>41</sup> e com a sua esclarecida paixão artística. Allen era um homem culto, de ascendência britânica, educado nos Estados Unidos, que desempenhava um importante papel no meio socio-económico da cidade onde se tinha fixado. Havia reunido uma colecção eclética, de cunho enciclopédico, reflexo dos seus múltiplos interesses, como era característico da época, ao estilo dos *Gabinetes de curiosidades* do século XVIII. A sua colecção reflectia, naturalmente, o gosto do coleccionador, mas incorporava, ao mesmo tempo, testemunhos e raridades ligados à sua vida e viagens, retratando também aspectos pessoais, à semelhança do que acontecia com os coleccionadores de setecentos. Por outro lado, e enfatizando os princípios iluministas, mais do que curiosidades interessavam-no, sobretudo, testemunhos e obras de relevância histórica, artística e científica. Subsidiária dos valores românticos era a intenção de Allen de criar um museu com o seu nome, atentando na qualidade história e estética da colecção e nas capacidades civilizadoras que a museologia preconizava. O Museu da Restauração, ou Museu Portuense da

---

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p.12.

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*, p.13.

<sup>41</sup> Vide SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um colecionador do Porto romântico João Allen (1781-1848)*.

Restauração, foi inaugurado em 1836 e terá sido o mais eloquente museu privado do Romantismo portuense, merecendo a estima da população local, ainda que apresentando bastantes constrangimentos nos horários, dada a sua localização em anexo à residência do coleccionador. Cumpria, no entanto, os objectivos didácticos e de fruição da colecção, numa altura em que o Museu Portuense passava por sérias dificuldades. Já depois da morte de João Allen, em 1848, a colecção foi adquirida pela Câmara Municipal do Porto, em 1850, tendo sido então pressionada pela mais esclarecida e prestigiada sociedade portuense. O museu passou então a ser designado por Museu Portuense<sup>42</sup> (Museu Municipal), transferindo-se, mais tarde, para a Biblioteca Pública Municipal do Porto, no antigo convento de Santo António da Cidade, onde reabriu ao público em 1912, com parte da colecção confinada a duas salas. O outro museu portuense, fundado por D. Pedro V, estava sediado no mesmo complexo, mas anexo à Academia de Belas-Artes do Porto. A fusão dos dois acervos teve lugar já nos anos 30 do século XX com a criação do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR).

Apesar de não haver muitos estudos sobre o coleccionismo, e menos ainda sobre o coleccionismo de azulejos, é nosso objectivo apenas aflorar um tema que merece toda a atenção dos investigadores, cujos contributos trarão, decerto, novas perspectivas para a nossa historiografia artística. Importa, por outro lado, destacar que, na centúria de Oitocentos, começavam a ser dados passos no sentido desta valorização do coleccionismo, como aliás podemos concluir pela presença habitual de pequenos ou grandes coleccionadores nas exposições em análise. A inclusão de azulejaria neste contexto foi animada pela crescente sensibilização pelas questões patrimoniais que florescia no país. Atente-se no exemplo ilustrado pelas Actas da Câmara Municipal do Porto, de 22 de Outubro de 1896, constatando-se que o plenário revelava preocupações patrimoniais pela azulejaria, mantida em risco ou em deficiente estado de conservação, considerando mesmo a sua inclusão em espaço museológico: “O *snr dr Oliveira Monteiro chamou a attenção da camara para alguns dos objectos artisticos que se diz existirem no extincto convento de S Bento, e propoz que se officie ao director do Museu Municipal, o snr dr Eduardo Allen, para conjuntamente com o snr Lima Junior, vereador do pelouro, ir examinar os objectos, entre os quaes estao alguns azulejos, apartando aquelles que tiverem valor para serem depositados no Museu Municipal*”<sup>43</sup>. Esta recolha terá sido bem sucedida, apresentando-se ainda hoje estes azulejos no claustro da Biblioteca Pública do Porto, sediada no antigo convento de Santo António da Cidade.

---

<sup>42</sup> PIMENTEL, Cristina – *O sistema museológico português* [1833 - 1991], p. 40.

<sup>43</sup> *O Commercio do Porto*, [23 Out.1896]. Esta informação foi-nos gentilmente cedida, a propósito de um trabalho de investigação, pela Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões, Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Uma outra colecção particular, desta feita incluindo azulejos, foi também adquirida pela Câmara Municipal do Porto, em 1909. Trata-se da colecção de António Moreira Cabral, à qual foi realizado um exame de avaliação antes da aquisição, editando-se posteriormente um catálogo sobre a Secção de Cerâmica, da autoria de Joaquim de Vasconcelos, intitulado *Catálogo da Cerâmica Portuguesa da colecção Moreira Cabral (antiga colecção A.M. Cabral)*<sup>44</sup>. A Vereação Municipal coeva teria, de acordo com Vasconcelos, agido correctamente, lançando-se na compra desta colecção, tendo em conta que a última grande operação pecuniária de pendor patrimonial remetia a 1850, com a aquisição do Museu Allen. De acordo com Joaquim de Vasconcelos, este teria sido também uma das últimas oportunidades de adquirir uma "*colecção nacional avultada*" pois que o comércio de cerâmica portuguesa tinha findado após as vendas dos recheios dos últimos conventos de religiosas. Joaquim de Vasconcelos teria servido de intermediário entre António Moreira Cabral e a Câmara Municipal do Porto, movido pelo desejo de manter o espólio na região, permitindo a sua protecção e estudo, e afastando assim a hipótese de dispersão da mesma.

Analisando o referido catálogo<sup>45</sup>, debruçamo-nos particularmente na secção de azulejaria, pois a colecção de cerâmica aí mencionada é proeminentemente de produção portuguesa excluindo-se algumas peças de Espanha, bem como um interessante conjunto de porcelanas orientais e faiança holandesa. O catálogo compreendia apenas a secção de cerâmica de uma colecção mais vasta e multi-disciplinar, que veio enriquecer o espólio do Museu Portuense, futuro MNSR, cujo núcleo de cerâmica se apresentava então incipiente.

A colecção de A. M. Cabral distinguia-se pela abundante produção cerâmica nortenha, produzida na sua maioria entre os séculos XVIII e XIX. Apresentava no seu espólio peças do Prado (próximo de Braga) que eram, no entanto, habitualmente atribuídas ao fabrico de Lisboa. O catálogo enuncia uma descrição "*escrupulosa*" da colecção, fazendo editar "*marcas*" dos diferentes fabricos e não se preocupando muito com a cronologia, por haver lacunas nas séries. O catálogo servirá, de acordo com Joaquim de Vasconcelos, de inventário documental, que se esperava poder vir a ser estudado, alargando e explorando o conhecimento das peças. Incluía, ainda, um álbum de fotografias e fotogravuras, enobrecendo a edição e destacando alguns objectos.

A secção de azulejaria abrangia dois períodos cronológicos, azulejos dos séculos XV e XVI e azulejaria do século XVII. A primeira parte reporta-se a dezoito entradas de catálogo referentes a azulejos relevados, de inspiração mourisca, vulgarmente com cinco cores e motivos

---

<sup>44</sup> Vide VASCONCELOS, Joaquim de – *Catálogo da Cerâmica Portuguesa: antiga colecção A.M. Cabral*.

<sup>45</sup> Vide Doc.1.

de ornamentação que se "*inspiram nos modelos que os tapetes orientaes forneciam ao oleiro*"<sup>46</sup>. A segunda parte, relativa ao século XVII, dispõe de vinte entradas de azulejos onde o espectro cromático decresce consideravelmente, dando a policromia lugar, paulatinamente, ao azul e branco. A representação desta época divide-se entre padrões e figuração, dispondo, no caso da última, "*composições da historia sagrada e profana*"<sup>47</sup>. Assinala-se, ainda, a presença de três entradas de fabrico holandês, do nº37 ao nº 39, o primeiro "quadro" de referente figurativo, com três figuras montadas a cavalo e os dois últimos, azulejos de *figura-avulsa*, com paisagens e costumes holandeses. As entradas de catálogo anunciam "*quadros*", ou seja, *painéis*, que são acompanhados pela respectiva descrição, número de azulejos, e, finalmente, pela quantidade de cores aplicadas. A finalizar, uma "*Nota*"<sup>48</sup> refere que há ainda um volume de azulejos avulsos dos séculos XV a XVII, cerca de uma centena, que não foi possível agrupar por formarem módulos incompletos.

Trata-se de um núcleo pequeno e modesto de azulejos, a que a escassez de dados sobre cada conjunto impossibilita uma análise mais rigorosa. Percebe-se, todavia, que nesta incorporação de azulejos dos séculos XV a XVII, o gosto recai na azulejaria arcaica mas também na seiscentista, sendo interessante observar que os grandes painéis figurativos do século XVIII foram excluído da colecção. Ao contrário da colecção de José Maria Nepomuceno, que analisaremos mais à frente, considerada por Vasconcelos como a melhor colecção de azulejaria ibérica, esta é mais intimista e vocacionada para um período da história da azulejaria, os séculos XV e XVI em que cada azulejo é, em si mesmo, encarado como uma obra de arte, raro e dotado de valor estético e histórico.

Em contrapartida, em finais do século XIX, em Lisboa, Ramalho Ortigão afirmava, que, à falta de Museu Nacional, a capital apenas se podia valer da colecção do Conde Daupias, visível na Galeria com o seu nome<sup>49</sup>. Este colecionador garantia um cunho expositivo muito próximo das premissas museológicas mais actualizadas, devidamente organizado e acondicionado, contando com um admirável acervo de quase meio milhar de espécimes. Infelizmente, a colecção veio a dispersar-se na sequência de contornos funestos que impregnaram a vida pessoal e financeira do conde, conduzindo-o a um final trágico. A colecção foi posta à venda em leilões em Paris e Lisboa, tendo sido parcialmente adquirida por Henry Burnay, banqueiro que fora na sua juventude frequentador da casa Daupias. Burnay viria a tornar-se no mais notável colecionador e, nas palavras de José-Augusto França, "*ninguém em Portugal havia de experimentar igual paixão de homem*

---

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*, p.187.

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*, p.192.

<sup>48</sup> Idem, *ibidem*, p.200.

<sup>49</sup> SILVA, Raquel Henriques da – Coleccionismo de arte no Portugal de Oitocentos. In *Henri Burnay de Banqueiro a colecionador*, p. 15 – 16

*solitário pelo acto de coleccionar*”<sup>50</sup>. No entanto, em nenhuma destas colecções são mencionados ou conhecidos azulejos.

O património artístico privado da aristocracia portuguesa foi, também, por vezes alienado devido a heranças, problemas financeiros, desinteresse das novas gerações, etc. Ainda assim existiu um gosto pelo coleccionismo privado em Portugal, acabando por exercer um papel determinante para a história da arte, das ideias e da museologia nacionais. Pese embora algumas colecções terem sido dispersas, é certo que, por outro lado, outras houve que foram incorporadas nos museus do Estado, ganhando esses acervos um novo brilho e função para a herança cultural portuguesa. Entre os coleccionadores alguns houve que introduziram a azulejaria no amplo leque de tipologias artísticas do seu interesse. É através da análise de algumas exposições sobre arte decorativa e ornamental, que decorreram em finais do século XIX, sob o impulso da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* de 1882, que é possível aferir acerca desse gosto e da apreciação do azulejo no coleccionismo nacional.

### 1.3- Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais

Joaquim de Vasconcelos foi uma das mais destacadas figuras da sociedade portuguesa, na senda de Raczyński e de D. Fernando II, na viragem para o século XX. De formação germânica, versado e interessado por vários domínios do conhecimento, cedo fez exercer o seu valor e ideias num país de consciência artística dormente. O seu contributo para a história das ideias e para o desenvolvimento teórico artístico estão bem expressos nas palavras de José-Augusto França, que o considerou o fundador da História de Arte Portuguesa<sup>51</sup>. Ainda que nos tenha deixado um importante número de publicações destacamos, no âmbito do nosso estudo, a sua acção relativamente às artes industriais e, em especial, à azulejaria. Como homem intransigente e insubmisso, Vasconcelos debateu-se, ao longo da sua vida, por várias e acesas *batalhas* com intelectuais contemporâneos, fazendo correr muita tinta na imprensa e em várias publicações. Coube à sua mulher, Carolina Michaëlis, uma germânica que se dedicou ao estudo da Língua Portuguesa, a diplomacia para atenuar a bulício social que o marido provocava.

---

<sup>50</sup> José Augusto-França *apud* SILVA, Raquel Henriques da – Coleccionismo de arte no Portugal de Oitocentos. In *Henri Burnay de Banqueiro a coleccionador*, p.16.

<sup>51</sup> FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. 2, p. 115.

O "*polemista*"<sup>52</sup> tinha uma fé inabalável na (sua) razão, nos (seus) métodos rigorosos de estudo, de investigação e de documentação, apoiando-se numa vasta biblioteca pessoal. Desenvolveu também o gosto pelo coleccionismo, característica comum a outros ceramólogos. Interessou-se, e estudou, as artes decorativas em geral, evoluindo para um sistema de valores que se baseava na apreciação das indústrias, que denominava "*caseiras*", concretamente a cerâmica e a olaria, como a fonte da genuinidade e identidade portuguesas, alicerçadas no conhecimento ancestral transmitido pelos artesãos mouriscos. Simultaneamente, considerava que era urgente a aposta na formação dos artífices seus contemporâneos, rodeados de um inoperante apoio institucional. Vasconcelos assumia-se como um intervencionista civil, propondo contribuir para a elevação do gosto pela via do incremento pelas artes, pela organização de exposições de fomento artístico e pela produção de obra teórica crítica e comparativa. Esta contenda foi partilhada entre outros por Ramalho de Ortigão e Fialho de Almeida<sup>53</sup>.

Na cidade do Porto assumiu um papel determinante, tanto na criação de agremiações de carácter cultural como, de uma forma mais interventiva, através da organização de exposições que colocavam em prática os princípios que vinha desenvolvendo. Em Março de 1879 foi fundado o *Centro Artístico Portuense*, ao qual se juntou um ano depois, tendo, posteriormente, sido eleito presidente por unanimidade, ainda que contra a sua vontade. O seu mandato estendeu-se até 1883, altura em que saiu por incompatibilidade com as suas funções de professor de liceu.

No mesmo ano de 1880 foi também formada a *Sociedade de Instrução do Porto*, dirigida por José Frutuoso Aires de Gouveia Osório, à qual Joaquim de Vasconcelos se associou como secretário. Na *Revista da Sociedade de Instrução Portuense*, publicada por esta entidade, redigiu vários artigos entre 1880 e 1883. Apoiou a realização de algumas exposições planeadas pela *Sociedade* e organizou outras, como a *Exposição de Cerâmica* de 1882 que decorreu no Palácio de Cristal.

Foi no *Centro Artístico Portuense* que iniciou, da década de 1880, uma *cruzada* de exposições com a finalidade de divulgar as "*artes caseiras*" e de instrução artística para os artífices, artistas e para a sociedade em geral. Estes objectivos, de raiz liberal, eram, na sua essência, partilhados pela *Sociedade de Instrução*, o que o levou à organização de eventos de cariz educativo e cultural ao serviço das duas agremiações. Analisaremos cada uma das exposições que incluíram azulejos, mas, para já, importa traçar as principais linhas de acção de Joaquim de Vasconcelos. A primeira, no contexto do *Centro Artístico Portuense*, foi a *Exposição-Bazar de Belas-Artes*, realizada no Palácio de

---

<sup>52</sup> Designação utilizada por Sandra Leandro, *Vide* LEANDRO, Sandra – Joaquim de Vasconcelos [1849 - 1936] Historiador, crítico de arte e museólogo.

<sup>53</sup> SANTOS, Paula Mesquita - Os museus de arte de Lisboa e Porto e a sua relação com as artes industriais e o ensino artístico no século XIX. *Museu*, 9, (2000). p. 195.

Cristal, em 1881. Esteve também ligado à organização de outras exposições, como a de Aveiro, em 1882, no rescaldo da que fora organizada em Lisboa, nas *Janelas Verdes*, nesse mesmo ano, bem como a de Coimbra, em 1884 e a de Viana do Castelo, em 1896<sup>54</sup>. Estas actividades foram, de certa maneira, o contraponto à *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* evidenciando um outro ponto de vista, o da indústria popular<sup>55</sup>.

Em Janeiro de 1882 saiu o primeiro número de *Arte Portuguesa*, publicação de periodicidade mensal do *Centro Artístico Portuense*. O conselho de redacção estava subdividido e era constituído, na "*parte artistica*", por Tomás Augusto Soller, Soares dos Reis, Marques de Oliveira e António José da Costa e, na "*parte literaria*", por Joaquim de Vasconcelos e por Manuel Maria Rodrigues. Por esta via, Vasconcelos explanou o seu ponto de vista publicando valiosos artigos sobre arte nacional, tendo, no ano de 1882, feito da crítica à exposição ornamental de Lisboa o seu tema central.

O ano de 1882 foi particularmente importante. Na sequência da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, à qual teceu duras críticas, Vasconcelos esteve envolvido na organização de duas outras exposições, primeiro em Aveiro e depois no Porto. Iniciou, ainda, um cuidado programa de conferências em Lisboa, procurando suprir uma carência pedagógica que a organização da exposição ornamental lisboeta não soubera cumprir. A primeira conferência decorreu na noite de 11 de Maio de 1882, na *Associação dos Jornalistas e Escritores Portugueses*, em Lisboa. O programa das conferências incidiu sobre o espólio reunido na mostra das *Janelas Verdes*, no âmbito da Arte Peninsular e das Artes industriais. Inicialmente estavam previstas dez conferências, acabando Vasconcelos por proferir quatorze, das quais nove chegaram a ser publicadas: "*O Correio da noite publicou um resumo de nove pelo Snr. Almeida d'Eça, official de Marinha, ouvinte. Depois o jornal suspendeu a sua publicação*"<sup>56</sup>.

Em 1883 surge a edição de *Cerâmica portuguesa série I*, no mesmo ano em que o Ministério de Fontes Pereira de Melo, por iniciativa do Ministro das Obras Públicas Comércio e Indústria, António Augusto Aguiar, instituiu os Museus Industriais e Comerciais de Lisboa e Porto. Em 1884 Joaquim de Vasconcelos foi nomeado Conservador do Museu do Porto, nomeação tornada definitiva em 1888. Todavia, em 1889 o entusiasmo esmoreceu e o museu foi encerrado.

---

<sup>54</sup> A "*Exposição de arte ornamental do districto de Vianna em Agosto e Setembro de 1896 em beneficio das obras do Monte de Santa Luzia*", não será analisada porque não nos foi possível consultar nenhum dos dois catálogos da exposição de que tivemos conhecimento existirem no país, nas bibliotecas de Coimbra e da Póvoa do Varzim.

<sup>55</sup> LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos [1849 - 1936] Historiador, crítico de arte e museólogo*, p. 234.

<sup>56</sup> GOMES, Marques; VASCONCELOS, Joaquim de – *Exposição districtal de Aveiro em 1882: reliquias da arte nacional*, p.53.



Podemos afirmar que foi Joaquim de Vasconcelos quem primeiro valorizou, de uma forma sustentada, a azulejaria portuguesa, promovendo expedições para inventário, investigando e publicando temas importantes, mas infelizmente um pouco dispersos. Coube a um dos seus continuadores, José Queirós (1856-1920), a tarefa de escrever uma obra de referência sobre a cerâmica e a azulejaria. Na história recente do estudo da azulejaria, Vasconcelos encontra paralelo em Santos Simões, que trabalhou no século XX. Regressaremos a este tema mais tarde, mas importa desde já salientar que, se Joaquim de Vasconcelos destacou o azulejo no contexto da cerâmica, Santos Simões destacou-se por defender a autonomia do azulejo face à cerâmica.

#### **1.4- Primeira *Exposição-Bazar de Belas-Artes* do Centro Artístico Portuense. Porto. 1881**

O *Centro Artístico Portuense* organizou, por iniciativa de Joaquim de Vasconcelos, em 1881, uma exposição em que conciliava as chamadas *Belas-Artes* e as *artes industriais* e que "*representa[va] pela primeira vez em Portugal, a aliança indissolúvel da arte com a indústria*"<sup>57</sup>. Pretendeu, com esta mostra, combater o empobrecimento cultural e o que considerava marasmo pedagógico-artístico ao que o país estava votado. Um dos objectivos era divulgar as artes portuenses junto dos diferentes públicos e atrair a atenção dos coleccionadores, tendo também o propósito de providenciar o auxílio pecuniário aos artistas e o reconhecimento da produção regional.

A exposição decorreu entre 27 de Março e 1 de Maio de 1881 no Palácio de Cristal<sup>58</sup>, no Porto. Tratou-se de um primeiro ensaio de Vasconcelos, no contexto da agremiação a que presidia, na organização de exposições civilizadoras e promotoras da produção industrial. A revista *O Occidente* considerou a iniciativa louvável reparando, contudo, que tinha poucos expositores e pouco aparato<sup>59</sup>.

Vasconcelos justificava assim o certame: "*Com relação á primeira tentativa, o que consiste o seu valor é: a subordinação de todos os especimens a um posto de vista superior; a aliança de todos os elementos tradicionaes das industrias , sob a égide da grande arte, demonstrada em exemplares perfeitos, e estes postos ao alcance do publico para a sua vulgarisação ulterior nos officios. O que realça sobre tudo esse valor é a faculdade de*

---

<sup>57</sup> VASCONCELOS, Joaquim de (atr.) – *Catalogo da primeira exposição-bazar de bellas-artes; promovida pelo Centro Artístico Portuense no Palacio de Crystal no Porto*, p. 3.

<sup>58</sup> Vide Fig. 1.

<sup>59</sup> *O Occidente*, (1 Maio 1881) 99.

*podermos apresentar uma sucessão ininterrompida de toda a série das indústrias por ordem da sua afinidade e progressivo desenvolvimento. Uma lacuna n'essa série produzirá sempre um efeito deplorável para o estudo*<sup>60</sup>.

Para o organizador era fulcral a presença de objectos de "*estilo puro*", ou seja, de superior ou reconhecida qualidade, que representassem as características fundamentais intrínsecas à invocação de cada estilo ou manifestação artística. Apenas assim se podia apreciar a evolução estética e técnica da arte e fruir desta relação "*pelo exame de modelos de primeira ordem*". Caso não fosse possível encontrar exemplares autênticos no contexto da exposição, era aceitável aos organizadores socorrer-se de reproduções que preenchessem estes requisitos.

Estavam assim enunciados os critérios em que se devia basear a mostra, "*pois, temos de attender a varias condições para podermos ser uteis ao paiz com as nossas exposições: 1º Exposição completa, quanto possivel, de toda a série das indústrias. 2º Escolha rigorosa dos objectos sob o ponto de vista da pureza do estilo. 3º Classificação historica. 4º Explicação resumida dos processos technicos. Para satisfazermos a duas primeiras condições temos de reunir grande cópia de materiaes; para as duas ultimas, de os acompanhar de um catalogo critico*"<sup>61</sup>.

Para além dos objectos expostos dedicados às categorias Arquitectura, Escultura, Pintura, Desenhos, Gravura e Artes de Reprodução, Artes Industriais (consagrando cerâmica, indústrias do vidro e têxtil e arte de impressão, admitindo esta última apenas obras de produção nacional), Arqueologia (por meio de reproduções da arte nacional e estrangeira), o programa dedicava também, e pela primeira vez, uma categoria à Literatura de Arte.

O objectivo desta apresentação da literatura de arte nacional era dar conhecimento geral da sua existência, apesar de escassa e muito pouco referenciada por academias ou particulares, motivos pelos quais "*deveria concluir-se que tal coisa não existe, se centenas de publicações não provassem o contrário*"<sup>62</sup>. Segundo os organizadores ela existia e devia ser dada a conhecer ao grande público, num sentido de missão que este centro visava alcançar, porque investindo no alargamento e aprofundamento dos conhecimentos teóricos e técnicos dos artistas e dos artesãos, augurava-se melhores tempos para as nossas artes industriais.

O catálogo<sup>63</sup> da exposição seguia a ordem do programa, organizando-se por categorias. Na Secção VI - *Artes Industriaes* encontrava-se a "*Ceramica em barro (cozido ou não cozido) fayença e*

---

<sup>60</sup> VASCONCELOS, Joaquim de (atr.) – *Catalogo da primeira exposição-bazar de bellas-artistas; promovida pelo Centro Artistico Portuense no Palacio de Crystal no Porto*, p. 3.

<sup>61</sup> Idem, *ibidem*, p. 4.

<sup>62</sup> Idem, *ibidem*, p. 4.

<sup>63</sup> Vide Doc.2.

*porcellana*"<sup>64</sup>. Concorreram ao certame, nesta categoria, oito coleccionadores, entre os quais António Moreira Cabral,<sup>65</sup> Marciano d'Azuaga, o *Centro Artístico Portuense* e o próprio Joaquim de Vasconcelos. A amostragem de cerâmica era bastante modesta, correspondendo a vinte e cinco entradas de catálogo. À azulejaria competiam apenas quatro entradas, três conjuntos do século XVI, de "*estilo árabe*" e um conjunto do século XVII, de produção flamenga.

O catálogo apresentava o nome de cada coleccionador e os respectivos empréstimos acompanhados de uma curta descrição das peças, datação (quando possível), por vezes características técnicas e procedência dos azulejos. A secção cerâmica era, no entanto, interrompida por um inventário de estampas sobre várias indústrias, talvez demonstrando um interesse ainda pouco desenvolvido pelo tema.

É de realçar o cuidado em complementar cada entrada, sempre que necessário, com pequenas notas que auxiliassem o observador/leitor, assumindo-se o catálogo como uma ferramenta real e necessária à *leitura* e entendimento da exposição<sup>66</sup>.

Este certame procurava criar oportunidades pouco comuns à época, em contexto nacional, através da disponibilização de obras, reproduções e maquetas a que nem todos tinham acesso. Na visão de Vasconcelos, daqui resultariam estudos de comparação e de investigação, por parte de amadores e estudiosos. Apelava-se, deste modo, à participação da comunidade pelo bem e prosperidade da arte nacional. Sob o signo do liberalismo, a associação lançava-se, empreendedora e proteccionista, nas artes e indústria nacionais, incidindo, fundamentalmente, na região portuense, através de acções com motivações *civilizadoras* e sobre o que Vasconcelos apelidou de "*indústrias caseiras*", nas quais residia a única legítima forma de arte nacional.

O certame teve uma segunda edição no ano seguinte, que decorreu na Galeria do Ateneu D. Pedro<sup>67</sup>, de programa semelhante, mas de participação incipiente e onde não foram assinalados azulejos.

---

<sup>64</sup> Idem, *ibidem*, p. 29.

<sup>65</sup> Neste estudo analisamos a colecção de cerâmica de A. M. Cabral a qual comportava azulejaria, não sabemos no entanto se já estariam na sua posse à época desta exposição.

<sup>66</sup> Exemplo: "*Todas as obras de arte que não levarem a nota de cópia, são originaes.*". Idem, *ibidem*, p.7.

<sup>67</sup> SANTOS, Paula Mesquita - Os museus de arte de Lisboa e Porto e a sua relação com as artes industriais e o ensino artístico no século XIX. *Museu*, 9, (2000). p 202.

### 1.5- The Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art. Londres. 1881

Em Londres, no mesmo ano de 1881 em que decorreu o certame do *Centro Artístico Portuense* teve lugar, no South Kensington Museum (futuro Victoria & Albert Museum), em Londres, uma importante exposição, concebida por Sir John Charles Robinson, à época aí conservador. *The Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, serviu amplamente um conjunto de propósitos políticos e culturais que visavam beneficiar, simultaneamente, o Reino Unido e a Península Ibérica. No caso do Reino Unido interessava qualificar estudos e recolher objectos para dilatar as colecções do museu inglês, passando a dispor de referências e exemplares das artes ornamentais peninsulares então pouco conhecidas e divulgadas. Esta acção de contornos políticos levava a entidade museológica a demarcar-se das demais, assumindo-se como de incontestável pertinência e com função reguladora no panorama internacional. A Península Ibérica, por outro lado, tinha aqui uma oportunidade de apresentar a singularidade das suas artes ornamentais, no cenário privilegiado de uma das nações mais importantes da época.

A mostra era dedicada à arte ornamental, proveniente dos dois reinos ibéricos, e visava exhibir o que de melhor havia neste extremo ocidental da Europa. Do lado espanhol chegavam ecos sobre as Belas Artes, designadamente sobre a pintura e seus artífices e até mesmo acerca da sua arquitectura. No entanto, de acordo com os parâmetros da época, o conhecimento da artes decorativas e industriais peninsulares, mas não concretamente portuguesas era, por parte do Reino Unido e dos meios artísticos europeus lamentavelmente reduzido e sobre o qual, de acordo com Robinson, "...there was an entire blank"<sup>68</sup>.

Na introdução ao catálogo, Sir John Charles Robinson apontava a necessidade de publicações acerca da actividade artística peninsular, salientando ainda que alguns trabalhos apresentavam perspectivas parciais ou distorciam ideias, conduzindo a generalizações, ao invés de reflexões sólidas e rigorosas. No caso português, a situação era ainda mais grave, de acordo com o autor, pois os escassos estudos disponíveis eram parcelares e haviam sido escritos há várias décadas e, ao desconhecimento sobre os bens culturais, associava-se, ainda, o elevado nível de degradação e espoliação a que o património nacional estava exposto. Apesar de todas estas condicionantes, o evento propunha-se promover e mostrar tesouros e riquezas que mereciam estratégias de valorização e de protecção.

---

<sup>68</sup> ROBINSON, J. C. (ed.) - *Catalogue of the Special loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art, South Kensington Museum, 1881*, p. 7.

Profundo conhecedor e viajante regular, Sir John Robinson tornara-se um *connaisseur* da Península, sobretudo no que concerne às suas artes ornamentais. Esse seu interesse, e o trabalho que desenvolveu, integrava uma estratégia do Reino Unido que há muito fazia chegar enviados que pudessem inteirar-se da actividade artística ibérica, através da recolha de informações e de espécimes que permitissem o enriquecimento das colecções inglesas.

Em 1845, um ano antes da primeira obra de Raczynski, foi publicado o *Handbook of Spain*<sup>69</sup>, da autoria de Richard Ford, que, pela primeira vez, na opinião de Robinson, retratava de forma adequada e eficaz a arte peninsular. Ford era um dos estudiosos enviados pelo Reino Unido para cumprir os desígnios de conhecimento e enriquecimento de colecções já mencionados. Como aconteceu a outros escritores-viajantes, apesar da sua preparação e conhecimento conceptual, a investigação era muito dificultada por variados obstáculos de natureza prática<sup>70</sup>. O caminho-de-ferro chegara à Península com décadas de atraso e, à época, a cobertura da linha ferroviária era ainda muito reduzida, conduzindo a uma dilatação excessiva no tempo necessário ao desenvolvimento de quaisquer diligências. Outro aspecto, era a falta de informação acerca da localização dos objectos que se pretendia observar, o que tornava a demanda ainda mais morosa. Não obstante, Ford, como refere Robinson, beneficiou de maior receptividade no seu trabalho de pesquisa: *"Ford's works appeared at a time when a great awakening of interest in industrial and decorative art in general was about to take place. The universal Exhibition of 1851 was the main cause of this movement, whilst the resulting establishment of the South Kensington Museum, soon, in a rapidly increasing measure, directed special and particular attention to the analogous art developments of former epochs. At the next great international gathering in London, in 1862, this newly-awakened interest was responded to by the formation at the South Kensington of the loan exhibition of mediæval, renaissance, and more recent art objects, and on this occasion important specimens of peninsular origin were forthcoming"*<sup>71</sup>.

O crescente interesse que as artes decorativas e industriais foram merecendo no contexto europeu foi impulsionado pelas exposições universais. Iniciada em 1851, *The Great exhibition of the works of Industry of all Nations* foi, em grande medida, a primeira mostra universal de produtos manufacturados na Europa, tendência que ganharia corpo nas exposições seguintes. Seguir-se-iam Paris, em 1855, e novamente Londres, em 1862. As mostras inglesas reflectiam o investimento que há várias décadas vinha sendo feito no sentido de valorizar as artes decorativas e industriais, designadamente através das iniciativas levadas a cabo pelo South Kensington

---

<sup>69</sup> Idem, *ibidem*, p. 8.

<sup>70</sup> FERREIRA, Maria Emília – Lisboa em Festa: A Exposição retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882 – antecedentes e materialização, p.8.

Museum. A exposição de Paris, de 1867, prosseguiria esta ideia, levando este aspecto em "consideração, e todos os países europeus envolvidos haviam sido convidados a expor as suas produções contemporâneas, bem como a ilustrar as suas produções tradicionais de arte ornamental, de modo a colmatar a lacuna informativa sobre o assunto"<sup>72</sup>.

Na esteira destas iniciativas, a *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* decorreu entre Junho e Setembro de 1881, na capital inglesa. Para tal, foram envidados esforços que implicaram, por parte da comissão portuguesa, o comprometimento em assegurar a presença de exemplares representativos das artes ornamentais nacionais, comissionando as diligências necessárias, realizando expedições pelo país, nem sempre frutíferas, e ocupando-se de questões de natureza prática respeitantes aos seguros<sup>73</sup> e transporte das peças, num permanente diálogo com a comissão organizadora inglesa.

A comissão de arte portuguesa apresentava dois comités, de iniciativa inglesa e lusa. Do lado inglês, coordenado pelo Ministro britânico R.B.D. Morier com a colaboração, na qualidade de emprestadores, de Francis Cook o Visconde de Monserrate, do Marquês de Fronteira e do Marquês de Ficalho. Prestigiada pela protecção de El-rei D. Luís I, a exposição era presidida por seu pai, D. Fernando II, e tinha como vice-presidente o Ministro das Obras Públicas, Hintze Ribeiro. Contava ainda com a coordenação de Delfim Guedes, acompanhado de Augusto Filipe Simões, Augusto Carlos Teixeira de Aragão, António Tomás da Fonseca, Inácio de Vilhena Barbosa e José Luís Monteiro. A estes juntaram-se, posteriormente, Francisco Marques de Sousa Viterbo, Alfredo de Andrade e Rangel de Lima, para além de outras figuras que foram sendo progressivamente adicionadas à comissão, totalizando uma trintena de colaboradores.

O certame inaugurou a 10 de Junho,<sup>74</sup> no *South Kensington Museum*, em Londres, com uma exposição que se compunha de milhar e meio de peças, duzentas e quarenta e seis provenientes da Península Ibérica, às quais se acrescentavam algumas oriundas de França, de coleccionadores ingleses e do próprio museu inglês. O conjunto português era caracterizado, sobretudo, pela ourivesaria e por peças que remetiam para as relações culturais e comerciais entre Portugal e o Oriente. Antecedida pela mostra espanhola, contava a representação portuguesa com cento e sessenta e um objectos, discriminados no catálogo com os números entre 85 e o 246<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Idem, *ibidem*, p. 9.

<sup>73</sup> Idem, *ibidem*, p. 62, 69.

<sup>74</sup> Idem, *ibidem*, p. 89.

<sup>75</sup> Idem, *ibidem*, p. 55-68.

O catálogo<sup>76</sup>, lançado somente seis meses após a abertura da exposição, não apresenta qualquer imagem que reproduza as peças que aí estiveram presentes, sendo constituído por textos introdutórios aos núcleos apresentados e entradas de peças, sucintamente descritas.

Para o que nos interessa estudar importa referir a escassez de peças de cerâmica e, mais concretamente, de azulejaria. Da lista de objectos citados apenas um<sup>77</sup>, o número 199<sup>78</sup>, é referido como exemplar de azulejaria, sendo este um painel formado por seis azulejos representando a *Anunciação*<sup>79</sup>, e que hoje integra a colecção do Museu de Évora.

O reflexo da exposição na imprensa foi muito modesto, tendo o mesmo ocorrido nos contextos espanhol e francês. Como refere Maria Emília Ferreira: *"O verdadeiro sucesso da exposição londrina foi interno e teve outros contornos: o do interesse nas peças provindas de Portugal, cujas eventuais cópias se destinavam a enriquecer o espólio do museu anfitrião, confirmando as melhores expectativas de Robinson, alimentadas, como já percebemos, desde o início da empresa. A prossecução dos estudos sobre as artes ornamentais peninsulares eram do maior interesse para o South Kensington, pelo que o museu londrino se predispunha também a emprestar a Lisboa parte significativa da sua colecção"*<sup>80</sup>.

## 1.6- Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. Lisboa. 1882

A possibilidade de realização de mostra análoga em território nacional esteve, desde o início, na mente da comissão executiva portuguesa<sup>81</sup>, contando igualmente com as representações inglesa e espanhola. A mesma comissão foi reconduzida por decreto régio com o objectivo de preparar uma exposição de arte ornamental portuguesa e espanhola, capaz de exaltar o orgulho pátrio. Para além do acervo nacional, presente na mostra inglesa, esta iniciativa era dependente de interesses nacionais e, nos mesmos contornos que a exposição londrina, procurava assumir a feição de uma demonstração de poder. Um dos propósitos era a oportunidade para deslumbrar a

---

<sup>76</sup> Vide Doc.3.

<sup>77</sup> Vide Fig. 2.

<sup>78</sup> "199. Panel of six tiles of Majolica, forming a framed subject of the Annunciation, surrounded with fine Renaissance ornament in the florentine style of 1510, inscribed "Ave Maria - Ave Gracia". Convent of S. Bento de Castris, Evora.", p. 65, In ROBINSON, J. C. (ed.) - *Catalogue of the Special loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art, South Kensington Museum, 1881*.

<sup>79</sup> Painel policromo, atribuído a Francisco Niculoso, de produção sevilhana, do primeiro quartel do século XVI. Pertenceu ao Mosteiro de S. Bento de Cástris de onde terá sido retirado para figurar na Exposição. Integra actualmente o Museu de Évora.

Vide: <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=12404>. Acedido a 04.10.2012; Vide MECO, José – *O azulejo em Portugal*, p. 190.

<sup>80</sup> FERREIRA, Maria Emília – *Lisboa em Festa: A Exposição retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882 – antecedentes e materialização*, p. 102.

<sup>81</sup> Idem, *ibidem*, p.143

Europa com as mais belas artes decorativas e tesouros artísticos nacionais, capazes de fazer sobressair a arte lusa e ofuscar o reino vizinho.

Como a imprensa da época tão bem registou, reacendeu-se a memória da luta pela independência face a Espanha. Não obstante, era oficial a celebração de relações diplomáticas entre os dois reinos e prova dessa procura de uma relação salutar fora a aceitação, por parte da coroa espanhola, em participar no certame lisboeta. Neste sentido, e em tão ambicioso projecto, a comissão ter-se-á lançado na procura do maior número e das mais expressivas peças que, porventura e devido a obstáculos de ordem variada, como aspectos ligados ao transporte e segurança, não tivessem estado expostas na Exposição de Londres. De acordo com Maria Emília Ferreira, mesmo após a inauguração da exposição londrina *"os trabalhos de recolha de obras não haviam sido interrompidos, como nos podemos dar conta através dos livros de registo de entrada de obras. Com obras registadas a 31 de Maio, logo a 17 de Junho constatamos a chegada de mais peças, provenientes do Convento de Santa Thereza de Carnide, já destinados à realização da exposição em Lisboa"*<sup>82</sup>. Paralelamente a esta iniciativa alimentava-se, ainda, a expectativa da criação do tão aguardado e ambicionado Museu de Belas Artes.

A comissão que operara em Londres foi reconduzida na mostra lisboeta, merecendo o apoio da coroa. D. Fernando II, a favor do bem nacional e para prestigiar a organização da mesma, disponibilizou alguns dos objectos de maior valia da sua colecção pessoal. A mostra pretendia expor *"pela primeira vez as obras mais notáveis que das artes decorativas nacionais se tem conservado em Portugal, desde a fundação da monarchia até aos finais do seculo passado. À protecção de Sua Magestade El-Rei D. Luiz, à arte importantissima que Sua magestade El-Rei o senhor D. Fernando se dignou de tomar na organização da exposição se deve principalmente o bom exito d'esta empreza, que, sem aquelles altos patrocínios, não mereceria de certo de nacionaes e estrangeiros o favor e os applausos com que foi colhida e celebrada"*<sup>83</sup>. Este excerto do prefácio do *Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa*, editado em 1884 e de que falaremos adiante, sintetiza o acontecimento, acentuando o marco que constituiu para a afirmação da cultura nacional e para o sucesso que arrecadou.

O entusiasmo pelo evento não foi, contudo, generalizado a todos os quadrantes da sociedade, ouvindo-se críticas à comissão organizadora e, particularmente, ao perfil dos seus mentores, não se duvidando do seu empenho, mas sim das suas competências estéticas para levar a bom porto um evento de tal envergadura.

---

<sup>82</sup> Idem, *ibidem*, p. 145.

<sup>83</sup> SIMÕES, Augusto Filipe – Prefácio, In *Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa: MDCCCLXXXII : album de phototypias a benefício da Santa Casa da Misericórdia da Gollegã*. p.8.



A revista *O Occidente*, que dedicará ao certame, até 1883, trinta e cinco artigos, por vezes acompanhados de estampas, debatia, através de um artigo, poucos dias volvidos após a recondução da comissão organizadora responsável pela mostra em Inglaterra, a existência de alguma imaturidade por parte da organização: "*Esse pensamento assaz importante para a historia da arte no nosso paiz, parece-nos posto em execução um pouco prematuramente, em vista da falta de estudos previos, por isso que em muitos pontos labora-se em duvidas, pouco examinadas umas, difficeis de solver outras, e sobretudo pela falta de individuos exclusivamente dedicados a assumptos archeologicos, cuja critica possa fazer auctoridade. Em geral os nossos archeologos são mais curiosos, que homens do metier, o paiz é pequeno, as nossas coisas são poucos visiveis, e portanto n'um momento dado, tudo são revellações e por isso tudo são problemas a resolver*"<sup>84</sup>.

O artigo, da autoria de Brito Rebelo, prosseguia alertando para o desajuste de currículos dos vários elementos que compunham a comissão e que, talvez, não fossem capazes de engendrar o que se pretendia que fosse uma exposição monumental de arte ornamental: "*A prova do que acima dizemos está no elenco dos membros da grande commissão, onde a maioria, aliás pessoas respeitaveis, e da maxima importancia em outros ramos, não se percebe qual a sua competencia n'este. No nosso pais os governos entendem que certos homens hão de ser para tudo, e por isso uma grande parte para nada serve*"<sup>85</sup>.

Com efeito, apenas um dos comissários tinha competências artísticas. Era ele António Tomás da Fonseca, pintor de formação, professor e director da Academia das Belas Artes de Lisboa. Contudo, o colectivo tinha alcançado os maiores louvores com a sua prestação londrina e teria, ganho, por isso, a confiança das mais altas instâncias nacionais para a prossecução dos objectivos delineados. Com efeito "*os membros da commissão executiva da Exposição não pouparam esforços e trabalhos para colligir em Lisboa e nas provincias os exemplares que melhor poderiam representar a evolução da arte, principalmente em Portugal*"<sup>86</sup>.

Para acolher a mostra ornamental foi escolhido o Palácio Alvor, às *Janelas Verdes*, decisão polémica por se considerar que o imóvel não apresentava os requisitos necessários à função museológica a que se destinava. No entanto, o Governo fizera saber que não se encontrava em condições de construir um edifício de raiz, fazendo-se arrendar então o palácio, por um período de trinta anos. Em 1881, este foi intervencionado com obras modestas de adaptação, necessárias ao acolhimento do certame. No palácio foi instalada energia eléctrica, pela *Cohen & C<sup>a</sup>*, o que por si só constituiu um acontecimento.

---

<sup>84</sup> *O Occidente*, (21 Agosto 1881) 187.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> SIMÕES, Augusto Filipe – Prefácio, In *Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa: MDCCCLXXXII : album de phototypias a beneficio da Santa Casa da Misericórdia da Collegã*. p.8.

A *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*<sup>87</sup>, com quinze salas, a 12 de Janeiro de 1882, no Palácio Alvor e contou com a presença da família real portuguesa e do rei espanhol D. Afonso XII, e consorte, para os quais se preparou uma recepção. Um calendário de festividades especiais assinalaram a efeméride, pretendendo glorificar o evento e comemorar a presença dos reais representantes do reino vizinho. Era um momento único para a cultura portuguesa e do qual se esperaria seriam retirados dividendos para a história da arte nacional.

A imprensa portuguesa da época, mas também a estrangeira, pois contava-se com a presença de alguns especialistas europeus que se deslocaram expressamente para visitar e escrever as suas impressões sobre a exposição, constituíram, e são ainda hoje, um precioso contributo de análise. As suas opiniões, ainda que subjectivas e condicionadas por estratégias variadas, importavam para apoiar e formar opiniões nos círculos nacionais, abrindo o debate à comunidade numa premissa do novo entendimento social, que procedia do liberalismo instalado e dos movimentos que surgiam da Europa.

Seria o já mencionado redactor da revista *O Occidente* que, semanas após a inauguração da exposição, cobriria a comissão de rasgados elogios: "*A grande comissão, de que fallamos (...) nomeou uma comissão executiva, e a ela e a alguns mais dos seus membros pertence a gloria da realisação d'este notavel empreendimento, que veio pôr em evidencia uma coisa que nem toda a gente conhecia, de que ainda ha pouco se duvidava, o que hoje é um facto provado: o grande brilho e altura a que entre nós chegaram as artes decorativas nos séculos XV e XVI*"<sup>88</sup>. Prosseguindo arrebatado: "*E tudo isto reunido em poucos mezes! Que trabalho não tiveram estes homens! Que fadiga! que pressa! foi uma vertigem, foi um rodopio! (...) Nós não sabemos tirar o louvor a quem o merece, por isso o nome do Sr Delfim Guedes (...) dos srs. Vilhena Barbosa, drs Filippe Simões, Aragão, Sousa Viterbo, Fonseca, Monteiro, Basto, Fernando Palha (...) merecem os nossos agradecimentos e os da nação*"<sup>89</sup>.

A comissão entendeu crucial o registo, por meio da ilustração e da fotografia, para documentar os bens envolvidos na mostra e proceder com os cuidados de registo e inventário, que haviam sido iniciados com o processo de empréstimos de obras para a exposição. Inicialmente, foi contactado um fotógrafo espanhol que recusou a proposta.

A comissão fez o mesmo apelo a Carlos Relvas no sentido de fotografar a exposição. Para tal, foi construído no exterior do palácio um atelier de madeira para a execução das reproduções

---

<sup>87</sup> Vide Fig. 4.

<sup>88</sup> *O Occidente*, (21 Fevereiro 1882) 43.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

fotográficas. As fototipias (processo de reprodução fotográfica) efectuadas por J. Leipold foram feitas às peças mais significativas da exposição, “reproduzindo objectos isolados, e outros que por sua natureza e sem prejuízo da reprodução se prestavam ao agrupamento”<sup>90</sup> num total de quinhentos e doze clichés.

Posteriormente, foram seleccionadas cinquenta e cinco fototipias para integrar o *Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa*<sup>91</sup>, uma magnífica publicação<sup>92</sup> de grande formato, de valor artístico e bibliográfico, mas, no entanto, o registo fotográfico não contemplou a expressão azulejar.

Por se temer pela futura dispersão ou alienação dos objectos, o álbum constitui-se como a memória da exposição, garantindo ainda uma possibilidade de estudo dos mesmos. A importância do documento fotográfico, era um contributo para a memória e salvaguarda do património. Algumas das obras de referência dos bens móveis nacionais foram fotografadas pela primeira vez neste evento.

A inventariação das peças havia-se cumprido e a fotografia documental permitia também o estudo destas, isoladamente ou comparativamente entre si. O país entrava, assim, numa era de modernidade onde se tomava consciência que a defesa do património era crucial para o alicerçar da identidade nacional<sup>93</sup>.

O catálogo da exposição<sup>94</sup> compunha-se de dois volumes, um de texto, outro de clichés. Foi um marco histórico, pois tratava-se do primeiro catálogo ilustrado realizado em Portugal, isto é, associando textos e imagens. Seria dado à estampa muito tempo decorrido após a inauguração, o que valeu à comissão as mais sonantes críticas. A importância da presença de um catálogo em simultâneo com o certame era inequívoca, pois teria permitido aos visitantes munir-se de um instrumento de apoio fundamental, facilitando o exercício pedagógico-instrutivo que a iniciativa pretendia promover.

Antes do catálogo, composto por dois volumes, foram ainda publicados quatro fascículos brochados ilustrados, dedicados, cada um, a conjuntos de salas. Posteriormente, a edição final foi constituída por um volume de texto e outro de ilustrações, onde surgia somente uma selecção das

---

<sup>90</sup> RELVAS, José – Introdução, In *Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa: MDCCCLXXXII : album de phototypias a benefício da Santa Casa da Misericórdia da Gollegã*, p.4.

<sup>91</sup> Vide Fig. 8.

<sup>92</sup> bilingue: em português e francês.

<sup>93</sup> FERREIRA, Maria Emília – *Lisboa em Festa: A Exposição retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882 – antecedentes e materialização*, p. 194.

<sup>94</sup> Vide Doc.4.

obras expostas. Pese embora a delonga da publicação, importa recordar que, na exposição do *South Kensington Museum*, também o catálogo fora editado já finda a exposição. Aquando da sua publicação, a comissão enfrentou ainda críticas ao próprio catálogo que, sendo um mero inventário das obras expostas, gorara expectativas que o concebiam como um meio de comunicação e contextualização das Artes Ornamentais portuguesas. O primeiro volume<sup>95</sup> apresenta e caracteriza os quatro milhares de objectos que integraram a mostra, sendo mais de duas centenas espanholas e seis dezenas o que compunha o empréstimo inglês. A organização da publicação é sequencial, por salas, a cada uma das quais correspondia uma letra. No entanto, a sequência não é alfabética, começando a descrição da primeira de vinte salas na letra M e terminando na R. Entre os espaços mencionados destacamos a sala *H* com os objectos do Museu de South Kensington, a sala *B* com a representação espanhola e a sala *F* que consagrava as colecções de D. Fernando II e da Condessa d'Edla.

Atentando nos exemplares com azulejo, que importam ao nosso estudo, detectamos a presença de sete conjuntos na representação espanhola *Sala B* e de dezanove, provenientes de colecções portuguesas. Focando-nos um pouco mais, verificamos que a maioria dos pertencentes à representação lusa integrava a colecção da Academia Real de Belas-Artes, de Lisboa, com um total de sete conjuntos, seguindo-se-lhes os coleccionadores, o Sr. Visconde de Monserrate e Teixeira de Aragão, respectivamente com quatro e três pequenos painéis<sup>96</sup>. Relembre-se que estes haviam integrado a comissão de ambas as exposições ornamentais luso-espanholas, primeiro em Londres e esta de Lisboa. Os restantes coleccionadores<sup>97</sup> contribuíram com um ou dois conjuntos. Entre os dezanove grupos expostos, alguns carecem de datação, situando-se os restantes numa cronologia entre os séculos XVI e XVIII. Atendendo a que a exposição se realizava no limiar do século XX, talvez fosse expectável que alguma produção coeva pudesse estar presente pois, mercê do incentivo das Exposições Universais, este era um período de grande produção nas fábricas nacionais. No entanto, importa mencionar que o programa da exposição

---

<sup>95</sup> Trata-se de um volume descritivo com todas as entradas das peças. Encontra-se organizado por salas mas os números de entradas das peças não se encontram em continuum, sendo interrompidas a cada início de sala ou núcleo, dependendo dos casos. Os objectos do *South Kensington Museum* mantêm os seus próprios números de inventário. Parece-nos que uma numeração sequencial ininterrupta beneficiaria a interpretação do catálogo descritivo.

<sup>96</sup> O Sr Visconde de Monserrate disponibilizou os conjuntos com as seguintes descrições: "*Quatro azulejos cada um dos quaes tem pintado um coelbo e uma ave*", "*Moldura contendo quatro azulejos com folhagens esmaltadas em forma de roseta*", "*Moldura contendo quatro azulejos esmaltados, cujos desenhos se combinam para formar uma estrella circundada de flores*", "*Moldura com quatro azulejos de esmalte, cujos desenhos se combinam para formar uma estrella e varios entrelaçamentos*". No caso do Sr Teixeira de Aragão: "*Quadro contendo dezasseis azulejos esmaltados a côres, genero mosarabe. século XVI*", "*Dois azulejos esmaltados*", "*Quadro contendo doze azulejos esmaltados a côres. Século XVI*". Estes conjuntos revelam o gosto conservador dos coleccionadores, apresentando predominantemente exemplares antigos da arte azulejar de influência hispano-mourisca, possivelmente de produção sevilhana.

<sup>97</sup> Os restantes conjuntos eram provenientes do Palácio dos Duques de Bragança em Vila Viçosa, do Convento de S. Bento de Cástris em Évora, e das colecções de D. Fernando II e do Sr Luiz Manuel da Costa, de Lisboa.

celebrava e abarcava a actividade artística portuguesa, desde "*os tempos remotos*" até ao século XVIII.

A representação do núcleo azulejar detém-se, sobretudo, no que é hoje denominado por azulejos *hispano-mouriscos*<sup>98</sup> e nos painéis figurativos. Dos conjuntos azulejares foram escolhidos apenas três painéis para figurar no álbum de estampas, no segundo volume do catálogo. A selecção recaiu em painéis figurativos, dois encomendados para o Palácio dos Duques de Bragança, em Vila Viçosa,<sup>99</sup> e o terceiro, um belíssimo painel da autoria de Francisco Niculoso, *Visitação*<sup>100</sup>, que integrava, à época, a colecção privada do Rei D. Fernando II, tendo sido alienado em 1902<sup>101</sup> e que se encontra, hoje, à guarda do Rijksmuseum, em Amesterdão<sup>102</sup>.

Importa mencionar que o painel igualmente atribuído a Niculoso, representando a *Anunciação*<sup>103</sup> e proveniente do Mosteiro de S. Bento de Cástris, que havia estado exposto no certame em Inglaterra, encontrava-se incluído nesta mostra.

Uma acusação que surgiu em meios influentes da época foi que a exposição acusava uma ausência de linhas de orientação para o visitante. Talvez a fim de minorar esta crítica, Filipe Simões redigiu algumas cartas ao redactor do *Correio da noite*, com vista à necessidade de clarificar as metodologias e opções tomadas. A este respeito escreveu: "*O processo mais facil para organizar a exposição seria aquelle que o musen South Kensington, de Londres, adoptou, dispondo os exemplares por grupos, segundo as suas procedencias. A commissão executiva, a que tenbo a honra de pertencer, entendeu porém que seria muito mais util fazer uma classificação racional, que permittisse agrupar os objectos, não pelas pessoas a quem pertencem, mas pelas suas naturaes analogias. E, assim fazendo apenas justificaveis excepções com relação áquelles com que sua magestade el-rei o senbor D. Luiz, sua magestade el-rei o senbor D. Fernando e a sra condessa de Edla, a Hespanha e o musen South Kensington concorreram á exposição, resolveu distribuir os restantes por tres grandes grupos, comprehendendo n'um os tecidos, bordados e manuscriptos iluminados; n'outro, os moveis e*

---

<sup>98</sup> A título de exemplo "128 - Moldura com quatro azulejos de esmalte, cujos desenhos se combinam para formar uma estrella e vários entrelaçamentos". Cf. *Catálogo ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, p. 186.

<sup>99</sup> Um dos dois painéis em questão, datado do século XVII, mantém-se no Palácio de Vila Viçosa. Com o número 100 de entrada de catálogo (p. 183), apresenta a seguinte descrição "Painel de azulejo. Tem pintado um grande medalhão oblongo incluindo vistas de cidade, paisagens e dois grupos representando o episódio de Tobias". O outro painel, datado do século XVI, conserva-se no Museu Nacional do Azulejo com o número de inventário 51 e intitulado Brasão dos Duques de Bragança, apresentava o número 111 de entrada de catálogo (p. 184), apresenta a seguinte descrição: "Painel de azulejo cujos desenhos representam creanças nuas com cabazes de flores; grinaldas de fitas, fructos e flores; gomis, carrancas, etc. no meio um grande medalhão e que se vêem as armas do duque d Bragança D. Jayme, sustidas por dois anjos, um de costas outro de frente e encimadas por capacete coroadado e com o dragão".

<sup>100</sup> Vide Fig. 3.

<sup>101</sup> Como é referido, entre outros, por José Meco, Cf. MECO, José – *O azulejo em Portugal*, p. 100.

<sup>102</sup> Vide <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/BK-NM-11727/tegeltabelau-met-een-voorstelling-van-de-visitatie> Acedido a 09.10.2012.

<sup>103</sup> Vide Fig. 2.

*ceramica; n'outro, finalmente, a ourivesaria e obras de esculptura, pintura (...)" E mais adianta "Razões ponderosas, que escuso de referir obrigaram-nos a alterar em parte este plano, expondo nas salas destinadas aos moveis e ceramica outras obras de arte. Essa alteração porém, não foi muito grande, e as collecções, taes como foram organisadas, representam bem a nação e a evolução da arte na successão dos tempos"*<sup>104</sup>.

Apesar destas justificações, o que efectivamente se veio a verificar foi a partilha de espaço<sup>105</sup>, descurando a referida *"analogia"* anunciada por Filipe Simões. Nas próprias palavras deste comissário *"As salas I, J, K e L contem objectos das mesmas classes, entre as quaes predominam a ceramica, mobilia, armas e arreios. A vitrine XXIX foi mais particularmente destinada para os arreios"*<sup>106</sup>.

Uma lógica para a exposição pode ser lida numa carta de Filipe Simões, pois o *"sacrificio individual que impuzemos aos expositores, dispersando-lhes os exemplares expostos por diferentes salas, será por certo de sobejo compensado pela vantagem de dar a feição collectiva e o caracter nacional ás collecções, e de mostrar o desenvolvimento e as phases successivas da arte na Peninsula e mais em particular em Portugal"*<sup>107</sup>.

Assim, parece que não existia um programa expositivo claro, que relacionasse as obras entre si no espaço onde surgiam integradas, ou talvez, por constrangimentos que se foram colocando, este não era completamente evidente na sua configuração. Sabemos, através de duas imagens<sup>108</sup> e relatos da época, que foi feito uso de vitrinas (*"vidraças"*) para expor alguns dos objectos<sup>109</sup>, um pouco à semelhança do que tinha acontecido na mostra londrina. Das duas imagens<sup>110</sup> a que tivemos acesso pudemos comprovar a acumulação de objectos, o recurso a volumoso mobiliário expositivo composto por vitrines de vários formatos, com e sem vidro, e a expositores em degrau, então em voga para disposição de cerâmica. Há ainda objectos no chão e em cima de pequenos módulos de madeira, na área de circulação. A diversidade de tipologias de objectos em sucessivos níveis de leitura (até ao tecto), recordam as cumulativas decorações barrocas de horror ao vazio, a disposição de pinturas do *Salon de Paris* com origem no século XVIII, ou mesmo as galerias de Pintura tão bem retratadas por *David Teniers, o Jovem*.

---

<sup>104</sup> As cartas foram compiladas e publicadas em SIMÕES, Augusto Filipe - *A exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e espanhola em Lisboa: cartas ao redactor do "Correio da Noite": com uma carta do Sr. Fernando Palha ao auctor acerca da collecção de ceramica*. p. 1-2

<sup>105</sup> *Vide Fig. 5.*

<sup>106</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

<sup>107</sup> *Idem, ibidem*, p. 2.

<sup>108</sup> FERREIRA, Maria Emília – *Lisboa em Festa: A Exposição retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882 – antecedentes e materialização*, p. 302-303.

<sup>109</sup> *Vide por exemplo "Dois amplos armarios envidraçados forram as grandes paredes da casa, e duas outras vidraças [vitrines] adornam o centro. Ao fundo levantam-se varios manequins aos quaes revestem alguns trajes d damas e cavalheiros dos seculos XVII e XVIII". O Occidente, ( 11 Março 1882) 59.*

<sup>110</sup> *Vide Fig. 6 e 7.*

Uma vez mais, da imprensa, chegavam notícias de se ter recorrido à rotatividade das peças, aspecto motivado pelo vastíssimo número de objectos que compuseram a mostra: *"Entremos na salla D a maior e mais ampla do edificio. Ao principio estava disposta de outra maneira, hoje foi convertida em exposição de louças"*<sup>111</sup>.

O impacto que o extenso espólio surtiu nos visitantes é denunciado de novo pela revista *O Occidente*, observando que o espaço para a exposição obrigava a soluções criativas, aproveitando toda a área disponível. O resultado era uma visão sobrecarregada das salas, com várias camadas de objectos e de leituras, exercendo sobre o visitante um efeito perturbador e de tensão<sup>112</sup>, lembrando ademais um pouco os *Gabinetes de curiosidades* dos séculos XVII e XVIII: *"Entra a gente porem no palacio da Exposição, percorre, por mais devagar que seja, as suas salas, e quando chega á ultima achase aturdido, cansado de espirito e de corpo, offegante entre tanta riqueza acumulada, desejando não sair d'ali, e não sabendo dizer, ao fim de algumas horas o que viu, o que mais e impressionou, porque não poude examinar nada e porque são necessarios muitos dias para attender com algum cuidado ás minimas coisas que se albergam em uma só salla"*<sup>113</sup>.

Conforme mencionado, o catálogo carece de datação em algumas peças, pelo que também não parece ter sido a cronologia o elemento unificador da mostra. Nem tão-pouco a presença da produção nacional, pois a maioria dos objectos expostos acusava origem italiana. Na sala J, concentrava-se o maior número de exemplares azulejares, impossibilitando estabelecer uma linha de entendimento entre estes e o restante conjunto de artes decorativas que aí se dispunham.

Belas Artes, cerâmica, mobiliário, ourivesaria, objectos devocionais (arte sacra), armaria, parecem ter-se disposto sem aparente afinidade estética, estilística, geográfica ou associados a um programa unificador. O arranjo expositivo de acumulação de peças devia pretender criar efeitos de deslumbramento, pela sucessiva disposição de objectos, e demonstrar a vitalidade e diversidade da arte ornamental portuguesa. A escolha de peças em materiais nobres reflectia, também essa intenção. Em certa medida, os objectos procuravam as glórias do passado e a mostra invocava uma intenção de identidade pátria.

---

<sup>111</sup> *O Occidente*, (1 Abril 1882) 75.

<sup>112</sup> As teorias contemporâneas que incidem sobre o ponto de vista do espaço, nos discursos expositivos denotam que contextos expositivos, impositivos, tensos e "ameaçadores" provocam reacções negativas nos visitantes, interferindo na sua relação com as obras e com o próprio museu. (tradução da autora) Cf Royal Ontario Museum, Communications Design Team – Spatial Considerations In HOOPER- GREENHILL – *The Educational role of the museum*. p. 179-190; Sobre o mesmo tema Vide SEROTA, Nicholas – *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*.

<sup>113</sup> *Ibidem*, ( 21 Fev.1882) 43.

Os objectos provenientes das várias colecções encontravam-se, de uma maneira geral, dispersos pelas salas, exceptuando as peças oriundas do *South Kensington Museum*, que se concentravam em vitrines na sala *H*, e das referentes ao empréstimo espanhol, reunidas na sala *B*. Curiosamente, a sala *E*, dedicada à cerâmica, não apresentava um único azulejo. A ausência de um programa expositivo eficiente e com preocupações pedagógicas fez valer à comissão executiva um coro de críticas, oriundas de diferentes quadrantes da cultura nacional, tendo na figura de Joaquim de Vasconcelos um dos seus expoentes, como veremos adiante.

Como já foi referido, a exposição mereceu acompanhamento mediático por parte de alguma imprensa estrangeira, sendo igualmente alvo do escrutínio de conhecedores especializados. Um destes, Charles Yriarte, um enviado francês, aproveitou o pretexto para dar conta da exposição rentabilizando a viagem a Lisboa para conhecer algumas das obras mais carismáticas da arquitectura nacional, angariando ferramentas teóricas para exprimir a sua opinião sobre a condição artística portuguesa. Retomando, como já outros haviam feito, a problemática em torno da escassez de trabalhos sobre a história da arte nacional, apontou, na *Revue de deux Mondes*, algumas críticas à exposição, as quais considerámos pertinentes para o nosso estudo. O ponto primeiro concerne aos critérios da comissão para a selecção de objectos expostos. Se, por um lado, se quis abarcar todo o espectro das "*artes menores*", não se acautelou a necessidade de seleccionar as que verdadeiramente eram de origem nacional e esta seria a razão efectiva desta mostra segundo a opinião do visitante francês: "*Puisque l'exposition était nationale, c'était dire que toutes les industries qui forment l'ensemble de l'art ornemental et décoratif ont été pratiquées dans le pays. Si le fait est acquis pour l'Espagne, il est moins évident pour le Portugal, et c'était, pour ceux qui s'occupent de ces questions, le principal attrait de cette exposition*"<sup>114</sup>. Bem como na demarcação dos limites entre a produção nacional e a realizada por estrangeiros em território nacional, presentes na exposição: "*Il fallait bien s'attendre cependant à quelque infraction à la première condition du programme ; où est d'ailleurs la ligne de démarcation entre les objets portugais d'origine et ceux faits par des étrangers pour le Portugal ?*"<sup>115</sup>.

Yriarte considerava pertinente a exclusão de certas proveniências, como as orientais, desprovidas de contexto neste certame, e condenou a supremacia de objetos religiosos em detrimento dos profanos. Concluiu que a adopção de outras metodologias teria conduzido a uma exposição de artefactos capazes de ilustrar e fundamentar a arte e o progresso desta, nas suas diversas classes, efectivando de modo muito eficaz o seu pressuposto pedagógico/instrutivo: "*On ne s'était cependant pas assez placé au point de vue de l'enseignement qui pouvait résulter d'un tel effort pour les*

---

<sup>114</sup> YRIARTE, Charles – Une visite à l'Exposition Retrospective de Lisbonne, In *Revue de Deux Mondes*, disponível online em: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/user/details.php?code=60280>. Acedido a 20.11.2012. p.654.

<sup>115</sup> Idem, *ibidem*, p. 654



*progrès de l'industrie nationale, et on ne lisait clairement, dans la succession des objets présentés, ni la chronologie, ni la progression. L'idée qui devait tout dominer, celle qui, après tout, était la seule raison d'être de cette exposition, l'idée d'art national, ne se dégageait pas assez de l'ensemble. En ne la perdant jamais de vue, en la mettant toujours en relief, par série d'objets et par époques, on eût pu, avec un léger effort, arriver à un résultat bien autrement complet*"<sup>116</sup>.

Incidindo ainda na acção instrutora da mostra, o autor insurgia-se contra a falta de legendas, elemento fundamental para apoiar os visitantes na interpretação da exposição: *"Pour nous résumer en somme, nous demandions un peu plus de critique et quelques légendes explicatives. On comprendra qu'ici l'intérêt de l'art seul nous guide et que nous ne voulons simplement qu'indiquer les dispositions qui eussent rendu le résultat plus fécond pour l'instruction de tous. C'était là, sans doute, le but qu'on se proposait en décrétant l'exposition"*<sup>117</sup>.

No que se refere ao âmbito do nosso objecto de estudo, Yriarte criticava a escassez de azulejos *"Pour la céramique, par exemple, on devait, dans le pays des Azulejos, nous présenter la synthèse de cette belle industrie nationale qui joue un rôle si considérable dans l'art décoratif de la Péninsule"*<sup>118</sup>. Ripostando que o azulejo para Portugal estava como o fresco para Itália, não se compreendendo a sua fraca representação no certame.

O ilustre francês também reflectiu sobre a identificação de uma arte portuguesa, tema caro a Joaquim de Vasconcelos. Yriarte apontou caminhos para a definição de uma identidade nacional, realizando uma retrospectiva crítica e encontrando valores suficientes para distinguir a arte enraizada e desenvolvida nos dois reinos ibéricos.

Joaquim de Vasconcelos encontrava-se ideologicamente nos antípodas da Academia Nacional de Belas-Artes, dirigida por Delfim Guedes<sup>119</sup>, cuja visão considerada retrospectiva e enfadonha nada tinha que ver com o vigor das artes industriais que fervilhavam no país. Na sua opinião, as obras portuguesas mais genuínas e identitárias, aquelas que denominava de *"artes caseiras"*, de cunho e sabedoria populares, eram o passado, o presente e o futuro do país. Acrescia ainda o facto de o certame, de iniciativa e protecção estatal, se apresentar na sua opinião caótico, um *bric-a-brac* sem método, rigor, nem intenção formadora, reclamando Vasconcelos para a sociedade civil e para si, em particular, um papel que o poder central não sabia cumprir: *"Não é conhecido o singular critério que presidiu á ultima Exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e*

---

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*, p. 654-655

<sup>117</sup> Idem, *ibidem*, p. 656

<sup>118</sup> Idem, *ibidem*, p. 655

<sup>119</sup> LEANDRO, Sandra – Joaquim de Vasconcelos [1849 - 1936] Historiador, crítico de arte e museólogo, p. 110.

*hespanhola, o estado cabotico (dizia-se que era pittoresco) em que alli puzeram os poucos productos que podiam ser estudados como nacionaes, faltando series inteiras?*"<sup>120</sup>.

Vasconcelos não se reviu nas opções da Academia, no que dizia respeito à representação azulejar: "*A secção de azulejos da exposição era simplesmente uma miséria*". Isto, sobretudo, porque existiam exemplos, do conhecimento geral, de colecções de elevado valor histórico e artístico: "*Na exposição de arte ornamental de Lisboa, aonde se poderia e deveria ter reunido abundante material para o estudo dos azulejos peninsulares. Existiam então em Lisboa não só os noventa e dous quadros grandes com perto de 2000 azulejos antigos do snr. J.M. Nepomuceno, que deslumbram na nossa exposição, [referindo-se à exposição Cerâmica Nacional realizada em Outubro de 1882] mas também os dez quadros do muzeu da Real Associação dos Architectos e Archeologos portugueses; contudo nem uns nem outros foram expostos. Um crítico estrangeiro, [Yriarte] commissario do governo francez junto da exposição, perguntava, e com razão, como é que estavamos reduzidos a similante pobreza*"<sup>121</sup>. E mais acrescenta "*como é que foi quasi esquecido n'uma exposição peninsular, com caracter eminentemente decorativo ou ornamental? É por isso mesmo, por causa deste lapso singular que a Sociedade de Instrução folga em poder apresentar pela primeira vez em publico a collecção do snr. J.M. Nepomuceno*"<sup>122</sup>.

Com o conhecimento de Joaquim de Vasconcelos sobre algumas das principais colecções europeias da época, justificava-se o propósito da presença da colecção de Nepomuceno: "*ousamos afirmar, sem receio de prova contraria, que a collecção nacional do snr. Nepomuceno é unica na peninsula e na Europa pela variedade, pela ligação ininterrupta das series historicas, e pelo bellissimo estado de conservação. O especialista poderá notar talvez o desequilibrio em que estão as epochas representadas: extrema abundancia de typos do seculo XV e XVI, muito menor numero do seculo XVII, e menor ainda do seculo seguinte*"<sup>123</sup>.

Numa das primeiras avaliações estéticas e qualitativas feitas ao azulejo português, Joaquim de Vasconcelos assinalou que os azulejos das épocas anteriores a 1600 eram extremamente raros, mas igualmente os mais perfeitos esteticamente, quer em fabrico, quer em aplicação decorativa, porque devedores de estéticas de padrão de reminiscência têxtil e da função de *tapete*, que invocavam no revestimento parietal. De acordo com este autor, em finais do século XVII e inícios do século XVIII, o azulejo perdeu a sua génese por se ter afastado do carácter decorativo, ao incorporar o figurativo com desenho pobre, sucumbindo a fisionomias humanas estereotipadas. Convertendo-se no que denominava de "*monotonia do eterno azul*," em contraponto

---

<sup>120</sup> Revista da Sociedade de Instrução do Porto, (1 de Junho 1883) 270.

<sup>121</sup> Revista da Sociedade de Instrução do Porto, (1 Abril 1883) 189.

<sup>122</sup> *Ibidem*, 189-190.

<sup>123</sup> *Ibidem*, 190.

à "*esplendida polychromia*" dos séculos XV e XVI. Iremos encontrar este mesmo entendimento estético anos mais tarde, no pensamento de Liberato Teles, nomeadamente na sua obra "*Duas palavras sobre pavimentos*" editada em 1896.

Segundo Joaquim de Vasconcelos, Nepomuceno poderia ter duplicado o envio de exemplares para a exposição visto possuir tão vasta colecção<sup>124</sup>. Arquitecto ao serviço do Estado, José Maria Nepomuceno<sup>125</sup> esteve envolvido em diversas obras de requalificação que lhe permitiram o contacto com o património azulejar português. Foi particularmente nos conventos e mosteiros extintos que realizou recolhas sistemáticas de azulejos que viriam a engrandecer a sua colecção. No convento da Madre de Deus recolheu exemplares de valor estético e patrimonial, pois esteve envolvido nas obras de anexação deste espaço ao contíguo asilo D. Maria Pia (antigo Paço Real de Enxobregas). Estes trabalhos decorreram após portaria de 30 de Agosto de 1872, tendo o projecto de orçamento para as obras, datado de 1871, sido aprovado pouco tempo depois da morte da última freira deste convento. Após a morte de Nepomuceno, em 1895,<sup>126</sup> Liberato Teles prosseguiu com a direcção das obras sendo o responsável por alguns dos aspectos que hoje marcam este espaço.

Nepomuceno "*soube ser fiel a uma ideia*", tendo levado trinta anos a reunir a sua colecção. A sua acção garantiu a protecção de algum património azulejar que, nas palavras de Vasconcelos, poderia ter sido facilmente alienado a interesses estrangeiros, prática muito em voga na época.

O azulejo não beneficiava, no século XIX, de qualquer regime protecionista, ainda que uma leitura actual dos factos possa levar-nos à constatação de que poderá ter sido devido à acção de Nepomuceno, pese embora alguma dispersão da sua colecção, que chegaram aos nossos dias alguns dos mais valiosos exemplares e conjuntos azulejares que integram a colecção do Museu Nacional do Azulejo.

Apesar de todas as questões então surgidas, e não se tratando de uma exposição representativa no que à azulejaria nacional dizia respeito, a *Exposição Retrospectiva de Arte*

---

<sup>124</sup> Veja uma descrição de Joaquim de Vasconcelos sobre o modo de como se relacionava a casa do arquitecto e a sua colecção: "*A sua casa em Santo Antonio da Convalescença é um muzeu de extraordinario valor; salas grandes, quartos espaçosos, gabinetes; o pateo, as paredes e os alegretes extensos do jardim e quinta, tudo está revestido de azulejos, especialmente de typos do seculo passado, dos que menos abundam na exposição. A frontaria da espaçosa casa (quasi um palacio) está vestida de alto a baixo de azulejos dos tres ultimos seculos, que a cobrem como se fosse um esplendido tapete. A extensa parede do lado direito apresenta principalmente os typos lisos, mas polychromaticos do seculo passado; a parede opposta, lado da quinta, ainda não tem revestimento, mas não tardará a cobri-se. Tudo isso é portuguez de lei pela intenção, pel elevado interesse do proprietário por tudo o que pertence á arte nacional.*" in *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, (1 Abril 1883) 192.

<sup>125</sup> SOUSA, Viterbo; DIAS, Pedro(pref) – *Dicionário Histórico e documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Vol. 3, p. 393-395.

<sup>126</sup> Vide, SILVA, Francisco Liberato Teles de Castro e – *Mosteiro e igreja da Madre de Deus*, p. 15. Esta obra testemunha ainda o estado de conservação arquitectónica, englobando uma descrição do espólio conventual, documentando também restauros na arquitectura em geral, a reaplicação parietal de azulejos e suas proveniências.

*Ornamental Portuguesa e Espanhola* revelou um esforço no despertar de consciência para a importância deste património. Isto é tanto mais evidente quando comparada com a *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, que integrou somente um único painel de azulejos, sendo este figurativo e de nítida influência italiana.

### 1.7- Exposição Distrital de Aveiro - Relíquias da Arte Nacional. Aveiro. 1882

No mesmo ano, de 1882 teve lugar na casa da escola da Vera Cruz, entre os dias 8 de Maio e 16 de Junho, a *Exposição Distrital de Aveiro - Relíquias da Arte Nacional*, iniciativa do Grémio Moderno e da vontade de Marques Gomes.

O Grémio Moderno fora fundado em Aveiro, em 1881, por iniciativa de Francisco Augusto da Fonseca Regala<sup>127</sup>. Associando-se à comemoração do centenário do Marquês de Pombal, entendeu-se organizar "*uma exposição de objectos de arte decorativa, e productos das industrias actuaes do districto, afim de melhor se compararem as grandezas do passado, com as maravilhas do presente*"<sup>128</sup>.

Esta exposição servia de contraponto à *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* e expunha objectos que haviam sido rejeitados pelo "*enviado de Lisboa [que] não viu em parte e que em parte regeitou, porque entendeu que não tinha valor*"<sup>129</sup>. Enquanto a exposição lisboeta estava repleta de tesouros sumptuosos e de pendor religioso, esta radicava na simplicidade e no carácter profano, mas sobretudo, nas artes industriais e caseiras, celebrando-as. A exposição dedicou espaço aos vários ramos das artes industriais modernas, muitas de produção portuguesa: ourivesaria, tecidos, cerâmica, vidros, bronzes e latões, mobiliário...

Marques Gomes e Joaquim de Vasconcelos foram os signatários do catálogo<sup>130</sup> da mostra, apenas publicado em 1883, comentando, por vezes, as exposições decorridas em contexto nacional, nomeadamente a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* de Lisboa.

---

<sup>127</sup> GOMES, Marques; VASCONCELOS, Joaquim de – *Exposição distrital de Aveiro em 1882: reliquias da arte nacional*, p. 9.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p.9

<sup>129</sup> *Arte Portuguesa*, (Set. 1882) 78.

<sup>130</sup> *Vide* Doc.5.

No texto introdutório, Marques Gomes referiu a autonomia do Grémio na realização da mostra, sem apoio pecuniário ou protecção<sup>131</sup> por parte dos poderes públicos, em contraste com a generosidade que se tinha criado em torno da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, que decorreria em Lisboa no mesmo ano.

No texto da secção "*Ceramica e vidros*", publicado no catálogo e da autoria de Joaquim de Vasconcelos, são apontados critérios para a escolha dos objectos expostos, uma demonstração colectiva sóbria, equilibrada com espécimes nacionais, espanhóis e dos vários centros de produção europeus, não esquecendo os fabricos orientais, mas todos em justa medida. No respeitante à azulejaria, esta esteve representada através de um único quadro de azulejos, com diferentes padrões, inscritos no que é designado hoje por *hispano-mouriscos*<sup>132</sup> e registado por meio de "*fototípia inalterável*", de *Emilio Biel & Cia*, e que integra o album de estampas incluído no catálogo. Segundo Joaquim de Vasconcelos: "*Na exposição havia apenas um pequeno quadro de azulejos, o que foi reproduzido na Phot. 51, mas n'elle se acham agrupados diferentes padrões (quatorze), qual deles o mais bello, e quasi todos pertencentes ao seculo XVI. Era pouco pelo numero, mas não pelo valor, pois todos, sem excepção, se podiam apresentar como verdadeiros especimens dos azulejos fabricados em Portugal n'aquella epocha. Pertenciam à capella de Nossa Senhora da Alegria (...) cuja fundação remonta ao reinado d'el-rei D. Diniz*"<sup>133</sup>.

Monteiro Ramalho, redactor do *O Occidente*, que estivera na *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, descreveu entusiasticamente a mostra de Aveiro, preferindo-a à experiência lisboeta, onde se sentira "*estonteado, moido e vagamente desgostoso*" correndo para uma janela para receber ar fresco e contemplar a paisagem. Reconhecendo a importância da região de Aveiro na produção cerâmica nacional, observava ter "*exemplares de uma raridade incontestável*", considerando a iniciativa tão mais válida quanto o facto de promover os palpitantes ensejos da indústria moderna, como por expor os tesouros do passado<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> "A não ser um subsídio de 150\$000 reis que lhe concedeu a junta geral do Districto; em tudo u verdadeiro contraste com a exposição de Lisboa, com a qual o estado gastou dezenas de contos de reis". Vide GOMES, Marques; VASCONCELOS, Joaquim de – *Exposição districtal de Aveiro em 1882: reliquias da arte nacional*, p. 10.

<sup>133</sup> GOMES, Marques; VASCONCELOS, Joaquim de – *Exposição districtal de Aveiro em 1882: reliquias da arte nacional*, p. 38.

<sup>134</sup> *O Occidente*, (11 Jun. 1882) 130.

## 1.8- Exposição de Cerâmica. Porto. 1882

A *Exposição de Cerâmica* inaugurou em Outubro de 1882, dispondo-se ao longo da nave do Palácio de Cristal<sup>135</sup>, no Porto. Demonstrava a salutar e eficiente capacidade organizadora e instrutora da *Sociedade de Instrução do Porto* e o empenho e a crença inabalável que movia o seu mentor, Joaquim de Vasconcelos, que a recuperação das artes tradicionais conduziria ao progresso artístico e industrial. "*A exposição cerâmica promete ser a melhor até hoje, e já são cinco*"<sup>136</sup> pode ler-se em carta de 16 de Julho de 1882, enviada por Vasconcelos ao seu amigo António Augusto Gonçalves (1848-1932). Com efeito, este foi um grande evento e reflectia já uma desenvoltura na organização de exposições por parte de Vasconcelos<sup>137</sup>.

No mesmo ano de 1882 havia decorrido a exposição das *Indústrias Caseiras*, na qual Vasconcelos tinha idealizado uma oficina em grande escala, onde artífices de vários ramos das artes industriais tinham sido convidados em expor e a trabalhar ao vivo. Este projecto inseria-se numa campanha ideológica de cariz etnográfico, popular e romântico, para dar a conhecer e aproximar as pessoas dos processos industriais e da manufactura artesanal, mas, sobretudo, dos seus obreiros. O certame pretendeu homenagear o *artista* e a sua obra, indissociável do seu trabalho, dialética que era o motor do progresso da sociedade.

Nas cartas que Joaquim de Vasconcelos dirigiu ao seu amigo António Augusto Gonçalves, regista algumas preocupações nos preparativos da *Exposição de Cerâmica*. Numa das cartas indaga o amigo sobre o melhor modo de expor os desenhos que lhe encomendara, pois havia-lhe pedido que copiasse padrões de azulejos da Sé de Coimbra, de modo a preencher lacunas na exposição: "*Para a nossa exposição de cerâmica precisamos de uma copia colorida da collecção de azulejos da Sé Velha, tamanho natural do quadrado, de modo que cada desenho seja representado completo (...) n'um só elemento; em dous é raro. o que queremos é a collecção completa. tem o amigo tempo, isto é 2 mezes e meio até 25 de Setembro. A abertura é 1/outubro; dou 5 dias p<sup>a</sup> remessa e collocação completa. O seu trabalho será condignamente retribuido pela Sociedade, e só com esta condição é que lhe damos o encargo, e consideramo-nos m.to felizes por podermos mostrar ao publico que ha quem saiba fazer bem as cousas e quem não considere que estraga o lapis, servindo a arte industrial. O amigo sabe bem o que deve, na materia, desenho largo, côr aguarellada o*

---

<sup>135</sup> Vide Fig. 9.

<sup>136</sup> *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, p. 33.

<sup>137</sup> *Exposição de cerâmica* era a quinta exposição de iniciativa da Sociedade de Instrução do Porto. Anteriormente haviam sido realizadas a *Exposição de História Natural* em 1881, de *Camélias* em Lisboa, do *centenário de Froebel* e as *Indústrias Caseiras* em 1882.

*caracter do desenho bem accentuado, pincel desembaraçado*"<sup>138</sup>. Os desenhos terão ficado tão perfeitos que houve quem pensasse tratarem-se de verdadeiros azulejos.

O programa da exposição incluía duas partes, a primeira subdividia-se em cinco secções e assentava na produção industrial coeva, constando destas a olaria popular, antiga e moderna, de vários pontos do país, a produção artesanal e a escultura decorativa. A segunda secção compunha-se de "*cerâmica aperfeiçoada*", faiança e porcelana; a terceira "*cerâmica de aplicações de utilidade pública*". A quarta secção apresentava matérias-primas e os instrumentos da indústria e a quinta secção era dedicada à literatura nacional e estrangeira, bem como a estampas e modelos empregues nestes ofícios. Finalmente, a segunda parte do programa era consagrada à cerâmica antiga peninsular hispano-portuguesa e à cerâmica estrangeira. A fim de assegurar a reunião de todos os espécimes representativos da produção nacional, Vasconcelos realizou expedições ao longo de todo o país, para contacto e recolha de materiais junto de fábricas e olarias.

O progresso e a instrução regulados pela ciência e pela acção do trabalho nortearam a iniciativa: "*E não é somente a curiosidade que procura os incidentes da evolução do trabalho, é a reconhecida vantagem de aproveitar da experiencia tudo o que póde utilizar ao progresso - é a necessidade imprescriptivel da instrução. Foi esta a origem da Exposição de Ceramica, cuja inauguração vós vindes honrar (...)*"<sup>139</sup>, proferia o presidente da agremiação J. F. Aires de Gouveia Osório no seu discurso inaugural.

O certame representava, enfim, o apogeu da missão ideológica a que se propusera Joaquim de Vasconcelos. Ao fim de vários anos ele fazia ver a sua perspectiva sobre a arte nacional, coeva, uma prova salutar de que a indústria portuguesa tinha capacidade de renovação, se conseguisse reconhecer, valorizar e investir na produção nacional, cuja origem se podia encontrar nas "*industrias caseiras*". Não obstante este propósito, o organizador do projecto não descurou a cerâmica ancestral no certame. "*Teremos uma exposição de azulejos antigos que deslumbrará*"<sup>140</sup>.

Este foi, talvez, o seu momento de glória, enaltecendo e legitimando o que vinha defendendo e, certamente, o cenário que idealizou para ofuscar o entusiasmo institucional, gerado em torno da exposição ornamental de Lisboa. Os critérios em que ambas assentavam não podiam ser mais discordantes. A *Exposição de Cerâmica* dava conta da produção nacional da época por indústrias e por oficinas. Olaria, escultura, faiança, porcelana e cerâmica de revestimento, dos seus moldes mais artesanais ao desenvolvimento industrial. Operários e oleiros realizaram

<sup>138</sup> *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, p. 32.

<sup>139</sup> SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO DO PORTO; VASCONCELOS, Joaquim – *Exposição de Ceramica: documentos coordenados com uma serie de marcas inéditas*, p.2.

<sup>140</sup> *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, p. 38.

demonstrações de fabrico ao vivo, expondo matérias-primas e instrumentos do ofício. A proposta era uma valorização do trabalho e da técnica em estreita relação com a obra de arte, veiculando que não é a matéria-prima que define esta, mas o trabalho exercido sobre ela<sup>141</sup>. Esta concepção marcava a ruptura entre o pensamento de Vasconcelos e o entendimento conservador vigente no país, que a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* representava.

Vasconcelos foi também responsável pelo catálogo<sup>142</sup> da exposição, designado *Exposição de cerâmica: documentos coordenados (com uma série de marcas inéditas) por Joaquim de Vasconcelos*, editado pela *Sociedade de Instrução do Porto*, em 1883. A publicação reunia uma série de artigos que, anteriormente, tinham sido dados à estampa pela revista da agremiação e o discurso inaugural do evento.

No último dia do certame foram entregues prémios pelo mais antigo operário do Porto a artesãos e a várias fábricas de cerâmica como a Vista Alegre, a Viúva Lamego, as Devesas, Massarelos, Santo António de Vale da Piedade e Sacavém<sup>143</sup>. Nos trinta e oito dias em que decorreu a exposição vinte e sete mil pessoas visitaram este espaço onde se concentravam cerca de mil objectos<sup>144</sup>.

No periódico *O Occidente*, Manuel M. Rodrigues dedicou um artigo ao certame e, apesar de pretender dar uma perspectiva jornalística imparcial, não escondeu o seu deslumbramento pelo evento. A quantidade de peças e de expositores de todas as partes do país, a representação da olaria popular, a eficácia propagandística face às artes industriais, convenceram o redactor que o "interesse" e a "glória" deste evento residiam no facto de, após a sua realização, ser claro e inequívoco o valor das "artes caseiras" em Portugal<sup>145</sup>.

Vasconcelos revela, através dos seus textos e da sua acção prática, inquietações com os objectos expositivos, que vão para além do tempo das exposições de carácter efémero. O seu discurso demonstra, por vezes, preocupações de foro museológico, possivelmente associado ao desejo de criação do Museu Industrial, que veio a dirigir. A divulgação dos objectos, a sua representatividade, raridade e genuinidade, a inventariação, a documentação e o registo imagético, são aspectos aos quais Joaquim de Vasconcelos atribui sempre muita importância, assim como às formas de transmissão visual, para efeitos documentais e formativos.

---

<sup>141</sup> ROSAS, Lúcia – Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais, In *Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos*, p.232.

<sup>142</sup> Vide Doc.6.

<sup>143</sup> LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos [1849 - 1936] Historiador, crítico de arte e museólogo*, p. 298.

<sup>144</sup> ROSAS, Lúcia – Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais, In *Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos*, p.229.

<sup>145</sup> *O Occidente*, (21 Jan. 1883) 21-22.



De acordo com Sandra Leandro<sup>146</sup>, que cita o *Commercio do Porto* de 3 de Novembro de 1882, a *Casa Fritz* teve o privilégio de fotografar a vista geral da exposição e de alguns conjuntos, como aqueles que foram considerados os mais distintos objectos apresentados. A *Casa Fritz* viria a ser conhecida, posteriormente, como *Casa Biel*, o nome do seu proprietário. Emílio Biel<sup>147</sup>, de origem alemã radicado no Porto, foi fotógrafo da Casa Real no tempo de D. Fernando II e veio a ter, posteriormente, outras colaborações com Vasconcelos.

Na documentação consultada constatamos que a firma *Emilio Biel & Cia* "*tirou nada menos de oitenta clichés dos thesouros da exposição, compreendendo cerca de um milhar de objectos*"<sup>148</sup>, para que os operários do país, que não puderam estar presentes na exposição, pudessem conhecer e estudar as peças. Este era o desejo de Vasconcelos, que faria instalar as reproduções fotográficas no prometido Museu da *Sociedade de Instrução do Porto*: "*Entre os objectos photographados figuram a maior parte dos grandes quadros de azulejos da esplendida collecção do snr. Nepomuceno (...)*"<sup>149</sup>. A consulta deste espólio<sup>150</sup> afigura-se-nos de extrema importância, sobretudo para confrontar as imagens com o inventário da colecção realizado por Vasconcelos, sendo indispensável para identificação e estudo de uma colecção que se dispersou, ainda que dela subsistam alguns elementos na colecção do MN Az.

É possível analisar aquela que era considerada a *magnífica* colecção de azulejaria de José Maria Nepomuceno<sup>151</sup>, talvez por ser praticamente única. Composta por azulejos e mosaicos arcaicos, ela surge discriminada no catálogo da exposição, mas também, foi publicada, simultaneamente pela revista da *Sociedade*. Numa primeira observação a colecção impressiona pelo alargado número de objectos que possui e por representar, de forma exemplar, a azulejaria aplicada no nosso país, grande parte de produção nacional. As entradas do catálogo apresentam uma descrição sucinta de cada conjunto ou painel, a proveniência (são raras as entradas sem este dado), o número de azulejos e ainda a cronologia. Esta última tem por base a data de construção do edifício do qual as peças foram removidas. Por este princípio, acreditava-se então que o azulejo teria uma data de fabrico muito próxima à da construção do edifício.

---

<sup>146</sup> *Commercio do Porto*, (3 Nov. 1882) *apud* LEANDRO, Sandra – Joaquim de Vasconcelos [1849 - 1936] Historiador, crítico de arte e museólogo, p. 298.

<sup>147</sup> Biel e Vasconcelos já haviam colaborado no catálogo da "*Exposição Distrital de Aveiro - Relíquias da Arte Nacional*" editado em 1883, com "*fototípicas inalteráveis*" da Casa Biel. No âmbito de vários empreendimentos, o fotógrafo percorreu o país realizando reportagens fotográficas do que resultaria um álbum em que Joaquim de Vasconcelos também colaborou intitulado - "*A arte e natureza em Portugal*", composto por oito volumes e editado entre 1902 e 1908. Trabalharam novamente em conjunto a propósito da obra *A arte religiosa em Portugal*, editada em 1914.

<sup>148</sup> Revista da Sociedade de Instrução do Porto, ( 1 Dezembro 1883) 541.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p.542.

<sup>150</sup> O espólio do fotógrafo Biel encontra-se à guarda do Arquivo Histórico Municipal, Casa do Infante, no Porto.

<sup>151</sup> *Vide* Doc.6.

Assim, as noventa e duas entradas do catálogo, que cobrem o período entre os séculos XII e XVIII, correspondem a um número muito próximo dos dois milhares de azulejos. Estes ilustram as várias técnicas e estéticas que assumiu e as influências a que esteve sujeito, desde os padrões relevados dos azulejos *hispano-mouriscos*, de produção ou influência castelhana, aos *grotescos* de Talavera, bem como à figuração holandesa<sup>152</sup>, ou complexas composições de padrões do século XVII e as subsequentes obras figurativas monumentais e ornamentais dos séculos que se seguiram na produção nacional.

No tocante às proveniências estimava-se que cerca de oitenta por cento da colecção correspondia à região de Lisboa, localizando-se recolhas pontuais em outros pontos do país<sup>153</sup>. Problematicando um pouco mais, podemos observar que a esmagadora maioria de recolhas aconteceram em edifícios religiosos, os antigos conventos nacionais. A extinção das ordens religiosas, em 1834, conduziu sobretudo à reafecção a novos usos de conventos e mosteiros deixando os respectivos patrimónios à mercê do desgaste e espoliação. Consecutivamente, muitos vieram a necessitar de obras de melhoramento, sendo neste contexto que o arquitecto José Maria Nepomuceno, terá feito as suas recolhas, visando salvaguardar e impedir a dispersão descontrolada dos azulejos.

Contabilizando, verificamos que é o século XVII que regista na colecção maior incidência, com setecentos e quarenta e três azulejos, seguido pelo século XVI com quatrocentos e noventa e cinco e pelo século XVIII, com quatrocentos e oitenta e oito azulejos. Os restantes, cerca de trezentos exemplares, onde se incluíam mosaicos, estavam atribuídos ao período entre o século XII e XV. Na colecção encontravam-se exemplares hoje caros à azulejaria nacional, entre os quais se destaca um painel com figura alegórica assinado por *Gabriel del Barco*, um pintor de origem espanhola, de grande importância no período de viragem para o chamado "*Ciclo dos Mestres*". A obra<sup>154</sup>, comumente designada por *A pescadora de corações*, era proveniente do palácio dos Condes da Ponte, a Santo Amaro (Lisboa), e pertence, actualmente, à colecção Herdeiros do Dr. José d'Alpoim encontrando-se em depósito no Museu Nacional do Azulejo. Pertence ao século XVII o conjunto com maior número de azulejos, compondo-se de oito painéis

---

<sup>152</sup> Existem três entradas de catálogo para azulejos provenientes do extinto Convento da Trindade de Lisboa e dois do extinto Convento da Madre de Deus, estes com dois painéis do século XVII, figurativos representando S. Jerónimo e a sacra família fugindo para o deserto.

<sup>153</sup> Encontra-se no entanto uma entrada com azulejos provenientes de uma igreja em Arzila, África, entrada 31, Cf. SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO DO PORTO; VASCONCELOS, Joaquim – *Exposição de Cerâmica: documentos coordenados com uma série de marcas inéditas*. p.31.

<sup>154</sup> "...pintura azul sobre fundo branco, representando uma dama em trajes da época, sustentando uma rede cheia de corações. Em baixo, no canto do lado direito a assignatura do artista: Gabriel del barco f. 1967. 42 azulejos." *Ibidem*, p. 33.

provenientes de Sacavém, que hoje sabemos serem de origem holandesa<sup>155</sup>, representando batalhas de Alexandre contra os persas<sup>156</sup>.

Curiosamente, foi no extinto convento da Madre de Deus, onde se veio a instalar o Museu Nacional do Azulejo, já na segunda metade do século XX, o local onde o arquitecto realizou maior número de recolhas, efectivando-se no catálogo dezassete entradas. O deficiente estado de conservação do edifício, intervencionado pelo referido arquitecto, e o indubitável valor da azulejaria poderão ter pesado na acção de Nepomuceno<sup>157</sup>.

Expuseram-se também em bancadas e "*vidraças*", objectos provenientes do Museu do Carmo, da *Associação de Arqueólogos Portugueses*, num total de cerca de uma centena de azulejos, produzidos, de acordo com o catálogo, entre os séculos XIV e XVII. A mesma datação é comum aos exemplares provenientes de colecções particulares, entre as quais do próprio Joaquim de Vasconcelos, que também integraram a mostra. A preferência dos coleccionadores recai, uma vez mais, no azulejo mais antigo, o que reflecte a predominância do gosto da época e também o agrado do seu organizador.

## 1.9- Exposição distrital de Coimbra. Coimbra. 1884

A 1 de Janeiro de 1884 inaugurou a *Exposição distrital de Coimbra*, promovida pela *Escola Livre das Artes do Desenho*, quatorze anos após aquela que fora a primeira exposição distrital na mesma localidade, que decorrera em 1869, fomentada pela *Associação dos Artistas*. Assente na convicção de que a indústria era uma das pedras angulares do progresso, consolidou-se a realização desta exposição para se divulgar o trabalho realizado no distrito à época, pelas diferentes áreas de produção industrial. Para além da promoção dos produtos regionais, a exposição elegia a componente pedagógica como objectivo preferencial. A iniciativa procurou

---

<sup>155</sup> Segundo Santos Simões, estes azulejos, que estiveram presentes na exposição do Museu de Arte Antiga de 1947, pertenciam já nesse ano à colecção do Eng.º José Manuel Leitão. Cf. SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*, p. 36-39. Pertencem actualmente a uma colecção particular.

<sup>156</sup> Cf. "Nº 62 a 69. Anno 1650. Quinta do Monteiro-Mór em Sacavem de Cima. Oito quadros grandes, representando batalhas de Alexandre contra os Persas. Em o nº 68 o episódio da família de Dario, implorando a clemencia do vencedor. (...)total 481 azulejos" In SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO DO PORTO; VASCONCELOS, Joaquim – *Exposição de Ceramica: documentos coordenados com uma serie de marcas ineditas*. p.33.

<sup>157</sup> Santos Simões refere que em 1897 é vendido em hasta pública o espólio do arquitecto J. M. Nepomuceno "para a qual se imprimiu um catálogo onde vem descrita aquela colecção. Trata-se de um folheto raríssimo mas da maior importância para o estudo da azulejaria, que reabilita a memória de Nepomuceno, acusado em vida de se locupletar com obras de arte provenientes de velhos conventos, em cujas obras intervinha. Uma longa lista dos azulejos teria sido feita pelo próprio Nepomuceno e constituiria o seu catálogo privativo. Não são para aceitar as atribuições cronológicas, as quais só em contados casos correspondem à realidade. Mas interessantes são para nós as descrições das espécies, as quais, apesar de muito sumárias, nos ajudam a identificar, se não todos, pelo menos uma grande parte dos exemplares. Tem igualmente o maior interesse a indicação da proveniência dos azulejos, o que, aliás, prova a honestidade e boa fé do coleccionador. Hoje não seria fácil levar um "amador de antiguidades" a dar a nota exacta da proveniência de todas as espécies em seu poder.." In SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. p. 25.

possibilitar que artesãos e artistas das actividades apresentadas pudessem melhorar a sua formação, pelo contacto com processos, técnicas e objectos, como se de "*proveitosas escolas practicas*" se tratasse. Recorde-se que a mostra incidia na produção coeva, o que permitia um olhar comparativo e crítico com a criação das manufacturas coimbrãs. O programa do certame compreendia uma série de conferências<sup>158</sup> sobre as artes nacionais e a atribuição de prémios.

Com os já conhecidos problemas do ensino artístico em Portugal, designadamente aplicados às artes decorativas, esta exposição, "*onde se revela a verdadeira utilidade destas festas da civilização moderna é nessa luta da intelligencia e do trabalho, luta fecunda, que estimula a indifferença, que combate a apathia dando impulso e movimento a tudo e a todos, creando exemplos dignos de ser imitados, e ensinando o caminho que mais convém seguir*"<sup>159</sup>.

A *Escola Livre das Artes do Desenho*, fundada em 1878 por António Augusto Gonçalves, conimbricense, amigo e *cúmplice* de Vasconcelos, que viria a criar em 1913 o Museu Machado de Castro, nesta que era a sua cidade, era mais um exemplo de uma iniciativa por parte da sociedade civil, para a promoção da instrução artística. Procurava-se assim colmatar lacunas que o ensino público não satisfazia, partilhando os mesmos pressupostos que a congénere *Sociedade de Instrução do Porto* realizava na invicta.

O catálogo<sup>160</sup> *Exposição districtal de Coimbra em 1884: revista, conferencias, premios* enunciava o programa da exposição, classificando-se em sete grupos: Belas artes e aplicações, Educação e elementos de estudo, mobiliário e acessórios, Máquinas, Indústria extractiva e suas transformações e, finalmente, indústria agrícola. Concorreram vários produtores do distrito, ainda que em algumas das áreas em reduzido número, aspecto que terá prejudicado a representação daquelas artes e ofícios. Aparentemente, uma parte dos produtores da região não se reconhecia na importância destas exposições, alheando-se à participação das mesmas.

No respeitante à cerâmica, estiveram representadas nesta exposição as loiças mais "*perfeitas*" e mais "*grosseiras*", de vários produtores da região. Coimbra era então o terceiro centro de produção cerâmica e apresentava fabricação relevante, sob os temas e tendências que se faziam sentir no gosto nacional da época. A azulejaria, de acordo com a documentação consultada, foi apenas aflorada. Sabemos, contudo, da existência de azulejaria de produção coeva.

---

<sup>158</sup> Neste âmbito, Joaquim de Vasconcelos proferiu a conferência *Da architectura manuelina* a 4 de Fevereiro de 1884. A prelecção incidiu sobre a arte peninsular, problematizando sobre a existência, ou não, de um estilo original na arte portuguesa. *Da architectura manuelina* foi publicada no catálogo da *Exposição districtal de Coimbra em 1884: revista, conferencias premios*, p.125-137.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>160</sup> *Vide* Doc.7.

Das colecções apresentadas, a de José António dos Santos<sup>161</sup> é referenciada como contendo azulejos.

Na *Revista Illustrada da Exposição districtal de Coimbra*, com contribuições de Joaquim de Vasconcelos, entre outros autores, atentamos no testemunho de A. Gonçalves que fornece alguns conteúdos sobre as características dos azulejos apresentados, comprovando seu fabrico coevo: "*No genero azulejo, de que apresentam numerosos padrões estes expositores, ha muito a modificar. Pela maior parte são em relevo, quasi afogados pela espessura do esmalte, de effeito pouco seguro, pouca critica e coloridos deshumanos*"<sup>162</sup>. Destas observações constata-se que este não é um género que apraz ao autor, tanto nos motivos como nas técnicas, acrescentando "*Os mesmos defeitos do azulejo actual das fabricas de Lisboa e Porto. Valha-nos isso*"<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> "Veem-se ainda d'este acreditado industrial alguns pratos com pinturas similhando a louça da china, bonitas peças de lavatorio, terrinas, travessas, chavenas, cafeteiras, bules, azulejos, etc." In *Exposição districtal de Coimbra em 1884: revista, conferencias premios, 1884*.

<sup>162</sup> SECRETARIADO DAS COMEMORAÇÕES (ed.) – *Revista Illustrada da Exposição districtal de Coimbra* p.41.

<sup>163</sup> *Ibidem*, 41.

## CAPÍTULO II – O Século XX (1901-1971)

Nesta segunda parte do trabalho de projecto, continuamos a analisar as principais exposições que integraram exemplares de azulejo, estudando os respectivos catálogos e as imagens que neles foram publicadas, fontes de informação indispensáveis para cumprir os objectivos a que nos propusemos. A primeira, realizada no século XX, intitulada *Exposição de Cerâmica* remonta a 1901, realizada no Palácio de Cristal, no Porto. Em Lisboa, seguiu-se a *Exposição Olisiponense*, de 1914, tendo decorrido no Museu do Carmo, seguindo-se, em 1915, a *Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional*, realizada em Viana do Castelo. Regressamos a Lisboa em 1936 para uma nova *Exposição Ulissiponense*, desta feita no Museu da Cidade. De 1940 é a *Exposição do Mundo Português*, onde apenas o *Pavilhão da Honra e de Lisboa* exibiu painéis de azulejo, entre os quais o célebre *Grande Panorama de Lisboa*.

Chegados à década de 1940, interrompemos, por algumas páginas, esta sequência cronológica de exposições temporárias, para tratar, ainda que muito brevemente, a história do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), incluindo uma breve descrição acerca deste museu, das suas colecções e de dois dos seus principais directores – José de Figueiredo (1871-1937) e o João Couto (1892- 1968) -, cuja acção teve consequências para a exposição das peças de azulejo. Nos mesmos anos quarenta, começamos a acompanhar a acção de João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) no contexto do MNAA e os seus esforços no sentido de valorização do acervo azulejar daquele museu, contando, para tal, com o forte apoio de João Couto. A *6ª Exposição Temporária – Azulejos* que, em 1947, decorreu nas *Janelas Verdes*, significou um marco na história das exposições que incluíam azulejo, e cujo panorama temos vindo a traçar. Não só foi a primeira exclusivamente dedicada a esta arte, como foi também a primeira em contexto de museu. Este facto justifica a maior atenção conferida ao MNAA, de forma a contextualizar a colecção que então se expunha.

A figura de João Miguel dos Santos Simões destaca-se, pois, neste contexto, como um dos homens mais importantes na história da historiografia e museologia do azulejo português, razão pela qual começamos por evidenciar o seu percurso de historiador, teórico e museólogo. A *6ª Exposição Temporária – Azulejos*, por ele organizada, teve consequências de longo alcance, pois o espólio então exibido, a par do inventário do acervo, esteve na génese da criação do Museu do Azulejo. Todavia, antes de prosseguir com a análise dos acontecimentos subsequentes, importa regressar ao estudo das exposições temporárias com azulejo e observar a *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*, que decorreu em 1955. Comissariada por Reinaldo dos Santos (1880- 1970), também ele um investigador que dedicou particular atenção a esta categoria

artística, tendo feito editar, em 1956, a primeira síntese sobre a história do azulejo português, interessou-nos perceber que peças foram escolhidas e em que medida a azulejaria nacional era enquadrada na história da arte, em articulação com as grandes peças de arte nacional expostas em Londres.

Regressamos, após este interregno, ao MNAA onde, em 1961, existia uma *Saleta* de azulejos. Pelos mesmos anos, Santos Simões começava a transferir para o antigo Convento da Madre de Deus o acervo azulejar do MNAA com o objectivo de aí criar um Museu do Azulejo. Depois de um processo conturbado, o museu abriu ao público em 1971, um ano antes da morte daquele investigador. O seu trabalho seria continuado, a partir de 1973, por Rafael Salinas Calado (1938 - 2006). Mas a história recente do Museu do Azulejo não cabe já nestas páginas.

## 2.1- Exposição de Cerâmica. Porto. 1901

Decorreu no Palácio de Cristal, em 1901, a *Exposição de Cerâmica*, promovida pelo *Instituto Portuense de Estudos e Conferências*, fundado em 1897, e organizada por Rocha Peixoto<sup>164</sup> (1868-1909). A agremiação era presidida pelo Conde de Samodães e elencava um conjunto de personalidades onde se destacava António Arroio.

Na senda de Joaquim de Vasconcelos, Rocha Peixoto dedicava-se igualmente ao estudo da cerâmica popular, designadamente da olaria, e realizava várias expedições pelo país, para conhecimento da obra popular e seus artífices, os seus estudos e investigações enveredaram pelo campo do estudo etnográfico. Ao longo da sua vida, desenvolveu vários estudos em olaria e cerâmica e, em meados de 1900, foi nomeado Conservador do Museu Municipal do Porto, ainda instalado na Rua da Restauração, e com o qual colaborava desde os tempos de estudante. Em Junho do mesmo ano acumulou esse cargo com o de Director da Biblioteca Pública Municipal do Porto sendo, entre 1900 e 1904, Director Interino e passando a efectivo entre 1904 e 1909.

A *Exposição de Cerâmica* estava reservada predominantemente à produção, portuguesa e abarcava grande parte do território nacional. Tratou-se de uma mostra com um avultado número de produtos cerâmicos expostos, dedicada sobretudo à manufatura coeva, havendo ainda lugar para a cerâmica antiga através de pequenos coleccionadores. O certame tomava como referência a *Exposição de cerâmica*, que havia sido realizada no mesmo local, em 1882 pela *Sociedade de Instrução*

---

<sup>164</sup> Vide, entre outros ALMEIDA, António Manuel Passos – Contributos ao estudo da museologia portuguesa na transição do século XIX para o século XX: a acção de A. A. Rocha Peixoto no Museu Municipal do Porto; REIS, A. do Carmo – *O tempo de Rocha Peixoto (1866-1909)*; GONÇALVES, Flávio – *Rocha Peixoto (depoimentos e manuscritos), selecção e notas de Flávio Gonçalves*.

do Porto sob a organização de Joaquim de Vasconcelos. Tal como em 1882, o certame visava chamar a atenção para a cerâmica, sobretudo a que então se fabricava e para a figura dos artífices. As mesmas questões que preocuparam Vasconcelos, acerca da existência de uma arte nacional, eram aqui retomadas por Rocha Peixoto, o qual se questionava igualmente, sobre o futuro das artes populares nacionais.

O Regulamento da Exposição, inscrito no seu catálogo<sup>165</sup>, anunciava que os produtos de cerâmica *antiga e moderna* deviam ser de produção nacional, com aplicação a *usos e adornos modernos*, contando igualmente matérias-primas e utensílios usados na indústria. Os artigos seriam expostos nas vitrinas do Palácio de Cristal ou aquelas que fossem enviadas pelos *expositores*. Estava prevista a atribuição de prémios e a realização de conferências.

Estiveram presentes no certame, que teve a duração de um mês, várias fábricas nacionais como a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha e a Fábrica de Louça de Avelino António Soares Belo, também da mesma cidade, a Fábrica de Cerâmica do Carvalhinho do Porto, a Fábrica das Devesas de Vila Nova de Gaia, a *Real Fabrica da Vista Alegre*, entre outras<sup>166</sup>. Pela ordenação do catálogo concluímos que o certame estava organizado por núcleos que correspondiam às fábricas ou a pequenos colecionadores. Alguns colecionadores expuseram, entre os seus produtos, azulejos de produção coeva, como a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, a do Carvalhinho, ou a das Devesas, entre outras. No entanto, interessa ao nosso estudo a presença azulejar pertencente a colecionadores, pois é nestes que se encontram referências ao azulejo antigo.

O *expositor* Alberto de Laura Moreira<sup>167</sup>, do Porto, apresentou três "*Panneaux d'azulejos*" do século XVII. José dos Santos Taborda<sup>168</sup>, igualmente do Porto, expôs um azulejo de Talavera, dezanove holandeses e sete azulejos de Coimbra.

De maiores proporções e mais peculiar é a representação procedente de Grijó<sup>169</sup>, da *Parceria proprietaria dos dormitórios do extinto Convento de Grijó*. De acordo com o catálogo,

---

<sup>165</sup> Vide Doc.8.

<sup>166</sup> A "*Comissão Executiva*" dá ainda conta no final do catálogo, que à exposição não concorreram todas as fábricas que se esperava, para tornar representativa a produção industrial nacional. É ainda assinalado que os núcleos das Fábricas da Vista Alegre e das Devesas estavam incompletos em virtude do infortúnio que havia ocorrido, o naufrágio do vapor "*Saint Andre*" que regressava da Exposição Universal de Paris de 1900, perdendo além do espólio destas fábricas, várias obras artísticas portuguesas.

<sup>167</sup> PEIXOTO, Rocha (pref) – *Catalogo da Exposição de Ceramica*, p.40

<sup>168</sup> *Ibidem*, p.52

<sup>169</sup> *Ibidem* p.54. O Mosteiro de Grijó albergou uma congregação masculina da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. O Mosteiro foi extinto ainda no século XVIII tendo os seus bens transitado para o Convento de Mafra. In [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5361](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5361), acedido a 20.03.2013. A venda



apresentavam cinco entradas: sete *Panneaux grandes d'azulejos*, marcados a 7\$00 cada, dois "*Dito[s] pequeno[s]*", um a 3\$00 e o outro a 2\$00, duas "*Cruzes em azulejos*" e finalmente uma descrição onde se anuncia que, em caso de venda, se procederá ao apeamento dos painéis. Esta referência surge através de uma legenda: *Photographias de duas paisagens em azulejos, as quaes se vendem, depois do que serão extrahidas pelo comprador das paredes em que se acham*<sup>170</sup>. Esta informação dá-nos conta de que, após a extinção do convento, os azulejos que nele se encontravam podiam ser vendidos abertamente numa exposição, não se verificando qualquer preocupação de salvaguarda ou de classificação patrimoniais, sendo, em última instância, o facto de serem expostos para venda, uma forma de manifestar o seu valor patrimonial<sup>171</sup>.

Outro núcleo significativo com azulejos pertencia ao Museu Municipal do Porto<sup>172</sup>. No catálogo não é claro se a intenção era mostrar estas espécies, o que parece ser o mais razoável, ou se vender, uma vez que não são indicados preços. Assim, o núcleo era composto por azulejos "*nacionais*" dos séculos XVII e XVIII, provenientes do extinto convento de Santa Clara<sup>173</sup>. A esta descrição acrescenta-se uma nota: "*Dos azulejos do seculo XVII, 20 são de figuras soltas e 200 são ornamentaes bi-chronicos. Estes ultimos comprehendem 12 padrões de ornamentação e 13 padrões de factos. Dos azulejos do seculo XVIII ha a destacar 4 padrões ornamentaes e 2 de faxas*"<sup>174</sup>.

## 2.2- Exposição Olisiponense. Lisboa. 1914

A *Exposição Olisiponense* realizou-se em 1914, em Lisboa, tendo inaugurado a 24 de Março, com a presença de Manuel de Arriaga, chefe de Estado e primeiro Presidente da República Portuguesa. Acolhida no antigo Convento do Carmo, sede do *Museu Arqueológico do Carmo*, a exposição ficou a dever-se à iniciativa da *Associação dos Arqueólogos Portugueses*, sob o pretexto da celebração dos cinquenta anos daquele núcleo associativo. Coube ao ceramólogo José Queirós (1856-1920), à época presidente da secção de Arqueologia Lisbonense e conservador do MNAA, a organização

---

de espécimes azulejares no século XX, parece assim temporalmente desfasada do que terá sido a alienação de património após a extinção das instituições monásticas.

<sup>170</sup> *Ibidem* p.54

<sup>171</sup> O *Guia do Museu Municipal do Porto* editado um ano após a Exposição, refere que parte do seu espólio azulejar provinha de antigos conventos como o Convento de Santa Clara do Porto, do convento de São Bento da Avé Maria e mesmo de Grijó, tendo alguns destes espécimes sido aplicados nas paredes da Biblioteca, contígua ao Museu. Assim, talvez seja possível que os azulejos de Grijó para venda, tenham sido adquiridos pelo próprio Museu Municipal do Porto. Cf. PEIXOTO, Rocha (intr) – *Guia do Museu Municipal do Porto*. p. 96-98.

<sup>172</sup> PEIXOTO, Rocha (pref) – *Catalogo da Exposição de Ceramica* p.55

<sup>173</sup> Os despojos do convento de Santa Clara (do Porto) terão sido repartidos pelas entidades governamentais responsáveis, entre o "Museu das Janellas Verdes", o Museu Municipal do Porto, tendo uma outra parte sido vendida em leilão. Cf. PEIXOTO, Rocha (intr) – *Guia do Museu Municipal do Porto*. p. 123 e seguintes.

<sup>174</sup> *Ibidem* p.55

da exposição e a redacção do catálogo que a documentava. Queirós publicara, em 1907, a obra *Cerâmica Portuguesa*<sup>175</sup> que, por certo, terá impulsionado a realização desta mostra. O livro, uma obra de vulto da historiografia da cerâmica nacional, compila e sistematiza uma série de estudos, problematizando este campo das artes aplicadas nas suas principais manifestações, centros de fabrico, iconografia e função. Compila numa só publicação da cerâmica antiga à coeva, atribuindo o mesmo valor histórico e artístico a ambas, sendo ainda no século XXI uma obra de referência no contexto da história de arte.

Colaboraram na organização da *Exposição Olisiponense* Gustavo de Matos Sequeira (1880 – 1963) e outros elementos da Associação, entre os quais se contava Vergílio Correia (1888 - 1944), relevante historiador da arte que deixou importante obra na azulejaria, tendo sido também conservador no museu Etnológico Português e no museu Nacional de Arte Antiga, e posteriormente, director do Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra.

O programa compreendia cinco grupos, quatro dos quais ligados essencialmente à documentação e à iconografia da cidade, mas também com teor etnográfico e o quinto dedicado à cerâmica e "*produtos das antigas olarias de Lisboa e seu termo*". Na introdução do catálogo justificava-se, desde logo, o enfoque na cidade de Lisboa e na sua história, através de diferentes contextos<sup>176</sup> e materiais.

A preservação dos objectos cerâmicos, ligados à história da cidade (pois Lisboa terá sido eventualmente o primeiro centro de produção cerâmica do país), era uma preocupação da *Associação dos Arqueólogos Portugueses* desde a sua fundação. A este interesse pela cerâmica aliou-se o pretexto da comemoração do aniversário da Associação, daí resultando um evento com motivações idênticas ao congénere que havia tido lugar na cidade do Porto, em 1882, por iniciativa e direcção de Joaquim de Vasconcelos, mas aí de enfoque nacional. Três décadas volvidas, foi a vez de Lisboa expor a riqueza e fecundidade da sua cerâmica.

Na introdução do catálogo<sup>177</sup> o visitante/o leitor é alertado, ainda, para o facto de poderem ser expostas peças cerâmicas provenientes de outras regiões que não a lisboeta, numa selecção motivada pela mobilidade dos artesãos pelo território nacional. Queirós propôs-se reunir

---

<sup>175</sup> QUEIRÓS, José – *Cerâmica Portuguesa*. Esta obra foi posteriormente reeditada, compilando também outros estudos do autor. *Vide* QUEIRÓS, José, GARCIA, José Manuel (co-aut); PINTO, Orlando da Rocha (co-aut) – *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos: José Queirós*.

<sup>176</sup> *Vide* Fig. 10.

<sup>177</sup> *Vide* Doc.9.

objectos que representassem "*todos ou quasi todos os typos predominantes na faiança de Lisboa desde o seculo XVI ate ao meado do seculo XIX*"<sup>178</sup>.

Ainda nas palavras deste ceramólogo "*Lográmos, pois documentar toda a actividade dos oleiros lisbonenses durante mais de duzentos e cincoenta anos*"<sup>179</sup>. Com efeito, a secção de cerâmica estava dividida entre "*Faiança*" e "*Azulejos*", mas deter-nos-emos apenas na última. As vinte e duas entradas de catálogo referentes a conjuntos azulejares, alguns dos quais apresentados encaixilhados, abarcam várias técnicas e revelam a estética e o gosto pela arte azulejar que perpassa vários séculos. Assim, estão presentes nesta mostra, não só azulejos *hispano-mouriscos*, mas também de padrão ou *tapete*, ornamentais, e de *figura avulsa*, em exemplares policromos ou em azul e branco, revelando, todavia, especial pendor para o azulejo figurativo de temáticas sacra e galante. A entrada de catálogo nº 244<sup>180</sup> é ilustrativa, pois os quinze quadros com cenas da paixão de Cristo, dos quais se exclui apenas um com a representação do arcanjo S. Miguel, somam, na sua totalidade, dois mil seiscentos e oitenta e oito azulejos.

Sete das entradas de catálogo, entre as quais a nº 244 acima referida, provinham do espólio da *Associação dos Arqueólogos Portugueses*. Os restantes conjuntos azulejares resultavam de cedências de coleccionadores, ainda que, dos quarenta e um que colaboraram na exposição, apenas seis apresentaram azulejos, contando-se entre estes o próprio José Queirós.

As entradas de catálogo apresentam uma pequena descrição do conjunto, informação cromática, tipologia, fabrico, data e dimensões. Os conjuntos de particulares foram identificados com o nome do coleccionador. Em termos de datações do núcleo azulejar verifica-se que a maioria dos conjuntos está associado à produção do século XVIII. Não obstante, registam-se exemplares dos séculos XVI e XVII. Excluído da mostra ficou o século XIX. A selecção dos objectos recaiu no azulejo de técnica artesanal e gosto tradicionalista, deixando de fora o azulejo de fabrico industrial ou semi-industrial que, à época, dezenas de fábricas produziam em diversos pontos do país, entre os quais se incluía, naturalmente, Lisboa.

Os ecos que nos chegaram da imprensa da época corroboram as informações constantes do catálogo documentando-a, ainda, visualmente. As revistas *O Occidente* e *Ilustração Portuguesa*

---

<sup>178</sup> ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – *Exposição Olisiponense: Catalogo*, p. 8.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p.9.

<sup>180</sup> A este respeito atente-se na entrada de catálogo com o número 244 – Trata-se de quinze quadros, dos quais quatorze representam a Paixão de Cristo e estão dispostos nas paredes laterais da abside. O 15º painel está colocado ao fundo e representa o Arcanjo S. Miguel. As quinze composições somam 2688 azulejos e pertenceram ao antigo convento de Chelas, sendo oferecidas à Associação pelo Ministério da Guerra em 1898, *In ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – Exposição Olisiponense: Catalogo* p. 69.

(edição semanal de *O Século*) referem-se ao certame e apresentam clichés da exposição. Esta decorreu em quatro salas que compreendiam a capela-mor e as colaterais da abside da igreja do antigo convento do Carmo. Para a secção de cerâmica foi escolhida a sala maior, que correspondia à capela-mor<sup>181</sup>. Foram utilizadas vitrinas para colocar os objectos cerâmicos, tendo sido os azulejos dispostos nas paredes. Estes clichés<sup>182</sup> constituem um testemunho valioso porque nos permitem aceder visualmente à disposição expositiva. Com efeito, detendo-nos num cliché<sup>183</sup> de Joshua Benoliel, é possível perceber que os painéis de azulejos estavam encaixilhados, possivelmente em molduras de madeira, expondo-se como *quadros* nomeadamente os de grandes dimensões sobre a temática da Paixão de Cristo e do Arcanjo S. Miguel, intercalados por outros mais pequenos, de azulejos *hispano-mouriscos*. Pela descrição da entrada de catálogo n.º 244, correspondente aos painéis referidos, sabemos que catorze dos quinze *quadros* que o compunham foram dispostos nas paredes laterais da abside estando o último na parede de topo.

Apesar de no catálogo os dois grupos da secção de cerâmica - faiança e azulejos -, serem apresentados separadamente, na mostra ambos estão expostos em conjunto e sem aparente organização estética ou cronológica, fazendo lembrar as exposições que decorreram nos finais do século XIX. A ideia de *quadros*, colocados a uma altura diversa daquela que era a correcta para os azulejos persiste ainda na memória do museu, podendo ser apreciados ainda hoje deste modo<sup>184</sup>.

Não obstante, foi estabelecida uma interessante associação expositiva entre os objectos cerâmicos que José Queirós dispôs à exposição: "*Howe o cuidado de expôr na vitrine IV, junto às peças das olarias do lado occidental da cidade - das quaes se occupou, ha pouco, José Queiroz, no seu livro Olarias do Monte Sinay - alguns azulejos, em parte ineditos e em parte já reproduzidos na alludida obra, para mais frisantemente ficar demonstrada a analogia entre azulejos e louça do referido bairro*"<sup>185</sup>.

<sup>181</sup> *O Ocidente*, (1 Abril 1914) 113.

<sup>182</sup> Vide Fig. 11.

<sup>183</sup> Cf. *Ilustração Portuguesa*, (23 Março 1914) 374. O referido cliché foi captado por Joshua Benoliel, precursor do foto-jornalismo em Portugal, que é ainda hoje uma referência na fotografia, tendo ficado mais conhecido pelo trabalho que desempenhou n.º *O Século*, jornal através do qual divulgou a sua obra. Os seus instantâneos eram fontes privilegiadas de informação jornalística, deixando de ser mero acessório, pois as imagens passaram a deter o próprio poder de contar uma história. Com o amanhecer do novo século a imprensa conheceu grandes progressos técnicos, acompanhando os tempos conturbados que se faziam sentir na sociedade e admitindo novas abordagens jornalísticas. Os hábitos sociais lisboetas ou portugueses transformaram-se profundamente. Como refere José-Augusto França "*A nova técnica de reprodução serviu a visão moderna da "Ilustração Portuguesa" - ao mesmo tempo que, esquematizando um novo sistema informativo, a possibilitou, ou mesmo a provocou. A ligação do processo de comunicação visual do viver social é necessariamente dialéctica e neste período podemos vê-la definir-se claramente*". In FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, p.114.

<sup>184</sup> O Museu do Carmo é considerado um "*museu de museu*" por manter um discurso expositivo quase inalterado desde a sua criação. Sobre este e outros museus nacionais inseridos na mesma categoria Vide BAIÃO, Joana Margarida Gregório – *Museus de Museus. Uma reflexão. Proposta para uma definição*.

<sup>185</sup> ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – *Exposição Olisiponense: Catalogo*, p. 9. Vide também QUEIRÓS, José – *Olarias do Monte Sinai*.

A imprensa aprovou de em unísono esta exaltação das artes nacionais, mas lamentou o carácter temporário da exposição, afirmando-se a necessidade de ser criado um museu dedicado à cerâmica lusa, o qual poderia constituir um marco importante e um contraponto fundamental para contrariar a simpatia pelos estrangeirismos que, por diversas vias, se iam estabelecendo e incorporando na sociedade portuguesa.

### 2.3- Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional. Viana do Castelo. 1915

A *Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional em Vianna do Castelo* decorreu no ano de 1915, na Escola Industrial daquela cidade, e foi visitada por cerca de oitocentas a mil pessoas. Invocando a memorável *Exposição de Arte Ornamental* de 1896<sup>186</sup>, que grande louvor trouxera à cidade, apresentava-se uma nova mostra que contava com centenas de objectos, fruto do empenho de apenas quatro coleccionadores em apresentar a louça da região Norte, onde se incluíam Viana do Castelo, Gaia e Porto, mas também, mais a sul, Coimbra, Alcobaça, Lisboa e arrabaldes. A iniciativa tinha ainda um propósito, o de realçar o desejo da criação de um museu regional dedicado à cerâmica.

Na ocasião foi editado um catálogo<sup>187</sup> de grande dimensão que, logo nas primeiras páginas, dá conta da presença azulejar na exposição: "*Ao subirmos a escadaria da Escola deparamos, ornamentando as paredes da entrada com os pequenos quadros de preciosos azulejos relevados e de reflexos metallicos que nos fizeram logo recordar os congéneres da quinta da Bacalhôa, o nome do insigne Francisco de Mattos, e a legenda latina do arco dos oleiros de Lisboa*"<sup>188</sup>. Todavia, não foi possível avaliar se os referidos azulejos estariam aí colocados como parte integrante da exposição ou se pertenceriam à própria Escola, encontrando-se aplicados na escadaria. Observa-se, apenas com referência e entrada de catálogo, um quadro com caixilho de madeira envolvendo quatro azulejos azuis e brancos. Estes constituem os remanescentes de um mostrador de relógio que estivera aplicado na torre de uma igreja da cidade e que, havia sido delapidado. Na composição é possível ler uma inscrição com a data de 1793, e a referência à produção da *Fábrica de Vianna*. Este pequeno quadro<sup>189</sup> documenta a produção da fábrica de Darque e a sua produção de azulejos<sup>190</sup>.

---

<sup>186</sup> A "*Exposição de arte ornamental do districto de Vianna em Agosto e Setembro de 1896 em beneficio das obras do Monte de Santa Luzia*", constituiu uma exposição de referência para a região minhota, contudo não foi analisada no âmbito deste trabalho porque não nos foi possível consultar nenhum dos dois catálogos da exposição de que tivemos conhecimento existirem no país, nas bibliotecas de Coimbra e da Póvoa do Varzim.

<sup>187</sup> Vide Doc.10.

<sup>188</sup> OLIVEIRA, Luís Augusto de – *Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional em Vianna do Castelo no anno de 1915*, p.V.

<sup>189</sup> pertence ao Museu de Viana do Castelo onde ainda hoje se encontra exposta.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p.144. Vide Doc.10.

O volumoso catálogo, cuja venda reverteria a favor da criação de um Museu Municipal, apresentava oitenta estampas de conjuntos de objectos que estiveram em exposição. Editado apenas em 1920, e coordenado por Luís Augusto de Oliveira, comissário da exposição, apresentava, em vez das habituais entradas descritivas para cada peça (que totalizavam dois mil objectos), *breves estudos* sobre cerâmica, que resultavam de uma compilação de estudos realizados pelo autor desde 1914, aprofundando questões relativas à cerâmica, entre as quais centros de fabrico, estilos decorativos, entre outras. O objectivo das diversas investigações visavam incrementar o sentimento estético colectivo, impulsionando-o para o desenvolvimento progressivo das indústrias que à época se faziam sentir, propósito que prossegue uma das vertentes da acção de Joaquim de Vasconcelos. A intenção de, através da colecção, se criar um Museu Municipal foi alcançado, sendo hoje possível visitar em Viana do Castelo o espaço municipal onde estes objectos se encontram reunidos.

#### **2.4- Exposição Ulissiponense. Lisboa. 1936**

Inaugurada a 18 de Julho de 1936, a *Exposição Ulissiponense* esteve patente ao público no Museu Municipal de Lisboa, desdobrando-se em dois períodos, de 18 de Julho a 23 de Agosto e de 8 de Outubro a 22 de Novembro. Apresentou as secções de "*faiança, porcelana e azulejos*" num total de meio milhar de espécies, dispostas nas salas e jardim do palácio Galveias<sup>191</sup>. O edifício encontrava-se novamente e desde então sob alçada municipal, albergando a biblioteca e o museu. Segundo o depoimento de Joaquim Leitão, nas páginas que dedicou à exposição nos *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*<sup>192</sup>, periódico do qual era director. Perspectivava-se que viesse a dar lugar a um museu de objectos cerâmicos de fabrico lisboeta. Deste modo, pareciam estar reunidas as condições para a criação do "*Museu Municipal das faianças e azulejos de Lisboa*", que não veio, no entanto, a concretizar-se. Para tal, a autarquia adquirira, em 1930, o Palácio da Mitra que foi, adaptado para acolher o *Museu da Cidade de Lisboa*, inaugurado em 1942, de âmbito polinucleado, forma que se considerou ser a que melhor respondia à heterogeneidade das suas colecções. Este viria a ser transferido para o Palácio Pimenta, ao Campo Grande, em 1979.

A proposta expositiva visava exhibir a "*cerâmica artística ulissiponense*", ou seja, de produção lisboeta, contemplando peças notáveis desde os finais do século XVI até princípios do século

---

<sup>191</sup> PINTO, Augusto Cardoso (co-autor) – *Catálogo da Exposição de Cerâmica Ulissiponense: dos fins do século XVI aos princípios do século XIX, realizada no Museu Municipal de Lisboa*, introdução s/p

<sup>192</sup> *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*. Nº20, (Abril a Setembro 1936) 58.

XIX. Incidindo sobre a produção da capital, a mostra pretendia demonstrar o percurso cerâmico ocorrido na cidade ao longo de dois séculos e meio, na sua variante de formas, técnicas e ornamentação. Não obstante a presença de influências estrangeiras, nomeadamente a oriental, no prefácio do catálogo, Augusto Cardoso Pinto (1901- 1962) (à época conservador estagiário do MNAA), destaca que a produção cerâmica lisboeta soubera preservar a sua genuinidade. No entanto, a baliza cronológica dos objectos expostos é definida por uma mudança de paradigma que atinge a produção cerâmica. Nas palavras do autor, no início do século XIX, o advento dos processos mecânicos marca a ruptura com os "*moldes tradicionais*" da cerâmica, conduzindo-a a uma "*rápida e profunda decadência*", motivo pelo qual não é considerada nesta mostra a produção cerâmica novecentista, ainda que desta classificação seja excluído, o que se produziu no primeiro quartel ainda com exemplos de continuidade das técnicas de oitocentos. Esta demarcação estética perante a menoridade dos azulejos de técnica mecanizada persiste do século anterior e será paulatinamente contrariada com a renovação azulejar empreendida por vários ceramistas, nomeadamente Jorge Colaço ou Pereira Cão. Num quadro de representação azulejar, profundamente relacionado com movimentos estéticos historicistas será sempre este o único tipo de azulejo datado elegível até finais do século XIX.

Os exemplares constituintes da secção de azulejaria<sup>193</sup> que integravam a *Exposição Ulissiponense* pertenciam, na sua quase totalidade, ao Museu Municipal de Lisboa. Os azulejos haviam sido retirados de vários imóveis da capital, atribuindo-se-lhes, portanto, o fabrico lisboeta. Além do museu concorreram outras entidades expositoras como a *Academia das Ciências de Lisboa* e a *Associação dos Arqueólogos Portugueses*, tendo sido igualmente meritório o contributo de mais de uma vintena de colecionadores.

O núcleo de azulejaria foi distribuído por vários espaços do Palácio Galveias (salas, galeria e jardim), provavelmente, numa tentativa de relacionar painéis de azulejos com arquitectura, restabelecendo, ainda que ilusoriamente, a função decorativa dos elementos cerâmicos como revestimento parietal.

A mostra combinava o carácter temporário e permanente, apresentando simultaneamente painéis de azulejo provenientes de colecionadores (destituídos da sua função original) e pré-existências, ou seja, aqueles que se encontravam integrados na arquitectura. Analisando algumas imagens da época<sup>194</sup> observamos a combinação das três secções (porcelana, faiança e azulejaria) associadas entre si. Infelizmente, não é possível perceber, através das imagens, afinidades entre as

---

<sup>193</sup> Vide Doc.11.

<sup>194</sup> Vide Fig. 12,13,14 e 15.

diferentes peças ou a lógica que presidiu à reunião das mesmas em cada espaço. O recurso a elementos museográficos está em alguns painéis, como frontais de altar, estando a maioria dos restantes aplicados nas paredes, como já foi referido, como se de *quadros* se tratassem.

A exposição obteve uma boa receptividade por parte do público, observando-se uma frequência de cerca de dois mil e trezentos visitantes<sup>195</sup>, em pouco mais de dois meses de duração da exposição.

Como memória da iniciativa, foi publicado um catálogo com ilustrações, organizado por Augusto Cardoso Pinto. No prefácio, o autor entende enunciar que, para a organização da publicação, se tomou por referência o catálogo organizado por José Queirós aquando da *Exposição de Cerâmica Olisiponense*, que decorrerá em 1914, "*mas deu-se-lhe uma ordenação por épocas e dentro destas por tipos ou fábricas*"<sup>196</sup>.

O núcleo de azulejaria foi organizado, no catálogo, por espaços de exposição (salas, galerias, jardim), correspondendo a cento e setenta e uma entradas de catálogo. As entradas são compostas por uma pequena descrição da unidade, conjunto ou painel de azulejos, referência cromática, proveniência, datação e designação do colecionador, no caso dos conjuntos que não pertenciam ao espólio do museu. Os conjuntos azulejares evidenciam a tendência e gosto de dois séculos e meio, expondo-se azulejos *hispano-mouriscos*, composições de padrão, figurativos e ornamentais. A maioria dos azulejos acusa produção dos séculos XVII e XVIII, sendo apenas residual a presença dos séculos XVI e XIX. Sabemos que os exemplares seiscentistas são mais raros, o que pode explicar a sua parca presença. Quanto ao século XIX é explicado no prefácio do catálogo que a mecanização do azulejo comprometia a técnica artesanal e o propósito mais tradicionalista desta mostra. O catálogo dispõe, por fim, de um álbum de estampas, retratando alguns exemplares da exposição. Do núcleo de azulejaria contam-se sete estampas, correspondendo seis a painéis figurativos, dos quais quatro abordam temas sacros, e os restantes uma cena galante, e a representação de uma porta em *trompe l'oeil*. Apenas uma estampa é dedicada aos azulejos de padrão. A selecção de estampas ilustra painéis produzidos entre os séculos XVII e XVIII.

---

<sup>195</sup> *Anuário da Câmara Municipal de Lisboa*, (1936) 205.

<sup>196</sup> Esta intenção pode ter prevalecido para a porcelana e faiança mas, no caso de azulejaria, não são declaradas quaisquer atribuições a fábricas ou autores.



## 2.5- Exposição do Mundo Português. Lisboa. 1940

Já no contexto da II Guerra Mundial, conflito em que Portugal procurou permanecer neutral, o Governo decidiu realizar, em 1940, a célebre *Exposição do Mundo Português*, que, não se tratando de uma exposição universal, teve importância inegável e constituiu o maior evento na história portuguesa realizado à época, quer pela amplitude de meios e espaços que utilizou, quer pelo de participantes das mais variadas áreas que nela trabalharam. Esta mostra, que comemorava os *Centenários*, da fundação da nacionalidade, em 1140, e o da Restauração da Independência, em 1640, foi o apogeu cultural do regime e da *Política do Espírito*, preconizada por António Ferro, que presidia ao Secretariado da Propaganda Nacional (SPN).

A Comissão<sup>197</sup>, presidida por Alberto de Oliveira, era constituída por um vasto leque de vinte e seis importantes personalidades, que se destacavam no desempenho das suas funções, entre as quais se incluíam os directores dos museus nacionais de Lisboa - João Couto, do MNAA e Sousa Lopes, do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) - e ainda das duas Academias, de Ciências, presidida por Júlio Dantas, e de Belas Artes, por Reinaldo dos Santos. Os arquitectos Raul Lino, Pardal Monteiro, Paulino Montês e Cottinelli Telmo, bem como Henrique Galvão, da Agência-Geral das Colónias, que havia comissariado a *Exposição Colonial do Porto*, em 1934, também integravam o grupo, entre tantos outros ilustres. Em 1939 passaria a designar-se, esta, a *Comissão Nacional dos Centenários* cabendo a Propaganda à superintendência de António Ferro, director do SPN.

Trabalharam nesta mostra muitos dos artistas modernistas que haviam estado nas exposições universais de Paris, em 1937, e de Nova York, em 1939. Arquitectos, pintores, decoradores levantaram uma *cidade imaginária* de pavilhões efémeros, construída para o efeito na zona de Belém, evocativa das glórias do Passado e do esplendor que a cultura portuguesa tinha alcançado, particularmente com os Descobrimentos. Por outro lado, promoviam-se aspectos da cultura popular veiculados pelo regime, através das representações das *Aldeias portuguesas* e dos pavilhões da *Vida Popular*.

No âmbito do presente estudo importava observar se, nesta colossal representação da cultura e da vida portuguesa, a azulejaria antiga havia sido contemplada, e de que forma.

Através do *Guia da Exposição do Mundo Português*<sup>198</sup>, constatámos que apenas o *Pavilhão da Honra e de Lisboa* tinha azulejos. A Direcção Coordenadora deste pavilhão pertencia a Norberto

---

<sup>197</sup> Cf. ACCIAIUOLI, Margarida – *Exposições do Estado Novo, 1934 – 1940*. p.112 e seguintes.

<sup>198</sup> Vide Doc.12.

de Araújo e ao arquitecto Luís Cristino da Silva. De acordo com o referido *Guia*<sup>199</sup>, um roteiro descritivo dos pavilhões, podemos ver que havia azulejos<sup>200</sup> em várias salas deste pavilhão. No *Vestíbulo* observámos a seguinte descrição "*Nas paredes laterais, dois painéis de azulejo recortado, representando figuras típicas lisboetas do século XVIII*"<sup>201</sup>. Nas *Galerias* observava-se, "*Em sequência, dez painéis de Azulejo, desde Ribamar a Xabregas (século XVIII)*"<sup>202</sup> e, no *Átrio da saída* era visível, "*No fundo, painel de azulejo com vista de Lisboa actual e panorâmica do Tejo*".

A descrição dos azulejos<sup>203</sup>, ainda que sucinta, aponta para que o painel exposto nas *Galerias* seja o *Grande Panorama de Lisboa*, facto que, até à data, tem passado despercebido, não se contando a *Exposição do Mundo Português* entre aquelas habitualmente referenciadas como tendo integrado este importante conjunto azulejar. Os painéis foram adquiridos, como já havíamos referido nas Considerações sobre património azulejar no nosso estudo, pela Academia de Belas-Artes de Lisboa, por intermédio do Marquês de Sousa Holstein, tendo transitado mais tarde para o Museu de Belas-Artes e Arqueologia (futuro MNAA), onde estiveram expostos pela primeira vez em 1903, formando diversos quadros<sup>204</sup>. Em 1929 foi realizada uma remontagem dos painéis, configurando-os em dez quadros, expostos lado a lado, continuamente, para criar uma imagem contínua da cidade representada. O painel revelava pictoricamente a cidade de Lisboa, desde o Convento de São José de Ribamar (Algés) até ao convento da Madre de Deus, em Xabregas.

Em 1932, ano em que Vieira da Silva<sup>205</sup> publicou um artigo sobre o mesmo dando conta que o painel, dividido em dez, se encontrava há vários anos exposto no átrio do MNAA, mantinha a mesma configuração de dez painéis.

---

<sup>199</sup> *Guia da Exposição do mundo português*, s/p.

<sup>200</sup> As "*espécies autênticas*", que integraram o *Pavilhão da Honra e de Lisboa* na *Exposição do Mundo Português*, entre as quais se incluem, naturalmente os painéis de azulejo, foram "*cedidas pelo Ministro de França, pela Câmara Municipal, pela Academia de Belas Artes, pelo Museu de Arte Antiga, pela Sé, pela Direcção Geral dos Monumentos Nacionais, pela Associação dos Arqu[e]ólogos e pelo erudito escritor e coleccionador sr. Vieira da Silva.*" In CASTRO, Augusto de – *A exposição do mundo português e a sua finalidade nacional*, p.100.

<sup>201</sup> *Guia da Exposição do mundo português*, s/p.; Os painéis de azulejo recortado são também mencionados por ACCIAIOLI, Margarida – *Exposições do Estado Novo, 1934 – 1940*. p.161.

<sup>202</sup> *Guia da Exposição do mundo português*, s/p.

<sup>203</sup> *Vide Doc.12.*

<sup>204</sup> MECO, José, – Azulejos com iconografia de Lisboa – breve revisão. *Olisipo - Boletim do Grupo Amigos de Lisboa*, nº1, (1994). p. 85 -113.

<sup>205</sup> SILVA, Augusto Vieira da – Panorama de Lisboa em azulejos existente no Museu Nacional de Arte Antiga. *Armas e Trofeus – Revista de História e Arte*, vol 2, (1932) s/p.

## 2.6- O MNAA e as reformas das direcções de José de Figueiredo e João Couto

Em 1882, a fim de albergar a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, foram realizados pequenos trabalhos de ajustamento no Palácio Alvor. Após esta mostra de considerado sucesso retumbante, a colecção da Academia de Belas-Artes de Lisboa transitou para o mesmo palácio realizando-se, então, as indispensáveis obras de adaptação, entre as quais a iluminação zenital com que o edifício foi dotado. Em 1884 inaugurava o Museu de Belas-Artes e Arqueologia, dirigido por António Tomás da Fonseca, sucedendo-lhe, em 1894, António José Nunes Jr.

O Museu detinha uma extensa colecção multidisciplinar, herança da Academia de Belas-Artes de Lisboa que, por sua vez, era depositária dos bens nacionais móveis, recolhidos nos conventos e frutos de incorporações e doações decorridas ao longo de décadas: "*As peças autênticas misturavam-se com as reproduções e embora a disposição dos objectos não obedecesse a qualquer plano expositivo ou didático nem por isso o Museu deixou de ter desde o início um aspecto digno e mesmo semelhante àquele que, em nossos dias, ainda apresentam muitos outros estabelecimentos congéneres*"<sup>206</sup>.

O museu foi reformado na sequência da implantação do novo poder republicano e, por decreto-lei de 26 de Maio de 1911 passou a designar-se Museu Nacional de Arte Antiga. O seu acervo foi dividido, permanecendo nele as colecções que podiam ser datáveis até 1850. Toda a produção artística posterior foi transferida para o Museu Nacional de Arte Contemporânea então criado.

De acordo com José Figueiredo<sup>207</sup>, que a 27 de Maio de 1911 foi nomeado director do MNAA (aí se mantendo até 1937), as obras consideradas de valor artístico inferior deviam ser retiradas dos museus de arte e, quando dotadas de valor documental, guardadas em locais próprios para esse fim. Simultaneamente, considerava que a sobreposição de vários critérios expositivos vigentes no Museu (por épocas ou por escolas) debilitava o "*ambiente próprio*" de cada obra e que o discurso museográfico deve fazer respeitar.

Imbuído pelo espírito que a museologia difundia pela Europa, José de Figueiredo, homem viajado e atento, iniciou uma grande reforma no Museu, tomando como referência os melhores exemplos museológicos europeus da época. Depressa o "*arranjo*" anterior não passaria de um pesadelo: "*Longe da velha organização por nós encontrada n'este museu, quando tomamos posse da sua direcção,*

---

<sup>206</sup> COUTO, João – Justificação do arranjo de um museu. *Separata do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, V. 2, n. 1 (1950). p. 6.

<sup>207</sup> FIGUEIREDO, José de – O museu nacional de arte antiga de Lisboa. *Atlantida: mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil*, 2 (1915.) p.142-153.

e que parecia a transplantação, para as colecções das «Janellas Verdes», do arranjo das galerias do século XVII tão fielmente esteriotipadas por David Teniers na sua famosa tela da «Gemaldegalerie»<sup>208</sup>.

As salas de artes decorativas resultavam num amontoado de louças, tapetes, tapeçarias, peças de ourivesaria e mobiliário, dando ideia eco de um "estranho critério selectivo". Figueiredo propunha a periodização como encenação e suporte do discurso expositivo, e partindo da produção das peças seria possível atribuir a cada objecto um espaço de apresentação e discurso expositivo.

A deliberação estatal de 1911 tornou-se vantajosa para Figueiredo, que assim viu o espólio reduzir-se significativamente, o que não impediu, porém, os seus planos de remodelação e de ampliação do museu. Enquanto director ele tinha ideias próprias para a apresentação das colecções de arte, sistematizadas em duas premissas: expor obras de indubitável valor artístico, segundo métodos criteriosos na sua articulação com outros objectos e com o espaço de exposição. Estes critérios são, em certa medida, ainda hoje aplicáveis, mas foram revolucionários para a época e valeram-lhe muitas críticas. Esta metodologia implicava manter em reserva muitas das peças expostas e "melhorar o aspecto das salas". Imediatamente procedeu-se ao encerramento de alguns espaços para se efectuarem as obras necessárias. Paulatinamente, as metodologias expositivas das colecções do museu foram mudando, cabendo a José Queirós, conservador de cerâmica, diligenciar o seu novo "arranjo" expositivo.

João Couto<sup>209</sup>, que sucedeu a Figueiredo em 1938, era "conservador praticante e adjunto" no MNAA desde 1924. Acompanhou por mais de uma década, a acção de Figueiredo nas reformas museológicas que empregou, o que resultaria no "aspecto digno que o Museu oferecia aos seus visitantes". O novo "arranjo" do museu tornou-se num modelo de referência para as instituições museológicas europeias: "As revistas estrangeiras enalteciam o arranjo das salas e a apresentação das obras de arte. "Museographie"<sup>210</sup> reproduzia pela gravura algumas daquelas e exaltava-se acima de todas a da pintura

---

<sup>208</sup> Idem, *Ibidem*, p.152.

<sup>209</sup> COUTO, João – Justificação do arranjo de um museu. *Separata do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, V. 2, n. 1 (1950). p. 1-21.

<sup>210</sup> *Museographie* foi a primeira publicação internacional, em livro, que apresentava e explorava trâmites museológicos, reveladores da importância que esta disciplina evidenciava no contexto internacional. Foi publicada na sequência da conferência organizada pela *International Institute of Intellectual Cooperation*, em Madrid no ano de 1934. Compilava casos práticos que formulavam os princípios da museologia, visíveis em artigos sobre arquitectura, iluminação zenital, apresentação museográfica, reservas, exposições temporárias, etc. Vide *Muséographie: Architecture et Aménagement: Conférence Internationale d'Etudes*. Este esforço na veiculação de normas internacionais para a museologia tem início com a criação do *L'Office International des Musées* (OIM), impulsionado por Henri Focillon em 1927. O OIM estava sediado em Paris e integrava-se no *International Institute of Intellectual Cooperation*, e fez publicar periodicamente a revista "*Monseion: Revue Internationale de Museographie*" entre 1927 e 1947. Parece-nos evidente que José de Figueiredo e João Couto tinham contacto com estas instituições e publicações museológicas de referência, da época.

*espanhola (...) apresentando-a como modelo exemplar de um método novo a seguir, o que aliás veio a suceder no Louvre*"<sup>211</sup>

Coincidindo com o novo regime ideológico vigente, o Estado Novo, João Couto manteve-se na direcção do MNAA até 1967. As campanhas de obras que então ocorreram no Museu foram morosas, atravessando várias fases. Tiveram início com a ampliação e construção do novo "anexo" arquitectónico, inaugurado em 1940, ano das *Comemorações dos Centenários da Independência e Restauração Portuguesas*, com a *Exposição Primitivos Portugueses*. Posteriormente, realizaram-se obras de beneficiação no Palácio Alvor. Estes condicionantes determinaram uma actividade dinâmica por parte de todo o corpo técnico do museu, com constantes alterações de salas, de obras de arte, etc. Assim, as funções de museu iam sendo asseguradas, articulando espaços disponíveis com alas encerradas.

Na senda do trabalho desenvolvido pelo seu antecessor, Couto expandiu as áreas consideradas nos museus de retaguarda ("arrecadações", ou seja, reservas, espaços para comunicação, investigação e educação, documentação) começava-se então a valorizar que estas desempenhavam um apoio válido e indispensável na relação do museu com a sociedade, alargando também o espectro à adopção de medidas e equipamentos de incremento museológico. Da sua acção decorreu, por exemplo, a criação de um laboratório de restauro no próprio museu.<sup>212</sup>

João Couto introduziu, ainda no tempo de Figueiredo, o pioneiro *serviço de extensão escolar*, que considerava como uma das funções capitais do museu. A responsabilidade educativa do museu era por si concebida "*como instrumento intensivo de cultura*"<sup>213</sup>. Abrir as salas do museu, por si só, não era para este museólogo o suficiente. Era necessário fazê-las encher de visitantes, favorecendo uma instituição viva. Couto conhecia bem a realidade museológica europeia, viajando com frequência, contactando de perto com as políticas e orgânicas de variados museus, e relacionando-se com directores e conservadores de alguns dos mais conceituados como o Prado ou o Louvre. Ao observar o número de visitantes nos museus estrangeiros, aspirava transformar o MNAA, (então com poucos visitantes), num lugar dinâmico de múltiplas experiências. No seu entender, o Museu devia constituir-se como um centro de estudos artísticos

---

<sup>211</sup> COUTO, João – Justificação do arranjo de um museu. *Separata do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, V. 2, n. 1 (1950). p. 16.

<sup>212</sup> Os trabalhos de beneficiação das obras eram supridas no tempo de Figueiredo pelo atelier de restauro de Luciano Cordeiro, na baixa da cidade.

<sup>213</sup> COUTO, João – Justificação do arranjo de um museu. *Separata do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, V. 2, n. 1 (1950). p. 16

e acompanhar os desafios e aspectos do seu tempo e da sociedade em que se inseria. O Museu não mais podia ser entendido apenas como um "armazém" para conservar colecções.

Durante as obras de remodelação do Palácio Alvor, Couto reorganizou o espaço dedicado à exposição permanente, para alguns dos departamentos de retaguarda do museu. Nesse propósito, designou espaços para a realização de exposições temporárias, que considerava vitais para a gestão da colecção e impulso do museu, numa prova assinalável da modernidade do seu discurso: "*Sempre atribuí uma importância capital às exposições temporárias que permitem mostrar as obras arrecadadas, as das colecções públicas, nacionais e estrangeiras, e as obras pertencentes a particulares*"<sup>214</sup>. Foi neste âmbito que, em 1947, se realizou a sexta exposição temporária, consagrada à azulejaria.

Para que o impacto de áreas de circulação mais dilatadas (após as obras) não se reflectissem numa maior fadiga dos visitantes, Couto implementou áreas de descanso, para além de estratégias, como a entrada do lado do jardim, que seccionavam o circuito expositivo. Providenciava, assim, aos visitantes, maior liberdade na definição da visita, modelada simultaneamente em função dos interesses ou da regularidade com que os mesmos se deslocassem à instituição.

De acordo com as novas disposições museográficas, os critérios expositivos deviam organizar-se tendo em conta cronologias e estilos, assegurando as finalidades didácticas exigidas pela museologia moderna<sup>215</sup>. Nas suas palavras: "*Um museu moderno é uma casa em constante movimento. O que hoje é assim, amanhã, por mil razões, pode necessitar de ser completamente modificado. A principal dessas razões é a justificada exigência do público. Tudo quanto se faça para o atrair - o público detesta ver sempre o mesmo e nos mesmos lugares - é de aconselhar. Grande partido se tira actualmente das exposições temporárias, da exposição periódica de uma só obra de arte, nos concertos dados nas salas do museu (e consoladoras experiências já se fizeram no de Lisboa), das lições e das conferências, das visitas explicadas também já aqui tentadas com êxito*"<sup>216</sup>.

Desde 1935, ainda no exercício das suas funções de conservador, João Couto orientou no MNAA os estágios dos conservadores. A partir de 1938, já como director, conferiu um novo impulso à formação de conservadores e pessoal do museu, alicerçada em fundamentos científicos. Em 1953<sup>217</sup>, reorganizou o Curso de Conservadores, então na qualidade de Presidente

---

<sup>214</sup> Idem, *Ibidem*, 17.

<sup>215</sup> COUTO, João – O Museu Nacional de Arte Antiga: seu alargamento e acção cultural. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*, V.3, nº2, (Jan. 1954-Dez. 1955). p. 57.

<sup>216</sup> COUTO, João – Justificação do arranjo de um museu. *Separata do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, V. 2, n. 1 (1950). p 21.

<sup>217</sup> O Decreto nº 39116 de 27 de Fevereiro de 1953 altera os estágios dos conservadores de museus aplicando-lhes maior exigência e introduzindo formação superior, leccionada na Faculdade de Letras ou na Escola de Belas –Artes.

do Conselho do Estágio para Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos. A sua acção foi desenvolvida até 1962. Dentro das reformas que amplamente executou no MNAA, terá sido, porventura, a valorização da componente formativa e pedagógica que constitui o seu maior legado, através da formação de conservadores e da educação artística dos públicos<sup>218</sup>.

De entre os conservadores presentes, interessa-nos destacar a figura de João Miguel dos Santos Simões e o papel que desempenhou no MNAA, no que diz respeito à colecção de cerâmica e azulejaria, já enquadrado na remodelação desta entidade por parte de José de Figueiredo, e depois amplamente continuada por João Couto. Este último foi fundamental pelo apoio que ofereceu a Simões para diversas iniciativas relacionadas com o azulejo.

## **2.7- João Miguel dos Santos Simões: historiador, teórico e museólogo**

No contexto da investigação, musealização e valorização do azulejo português, João Miguel dos Santos Simões foi uma das mais importantes figuras, podendo mesmo afirmar-se que no estudo desta expressão artística houve um período antes e outro depois dele.

Nascido em Lisboa em 1907, cedo contactou, através do cargo de tesoureiro que o seu pai exercia na Associação dos Arqueólogos, com importantes investigadores, entre os quais José Queirós que tanto o influenciou no gosto que viria a desenvolver pela cerâmica e pelo azulejo. Em 1929 formou-se em Engenharia Têxtil na *École Supérieure de Filature et Tissage* de Mulhouse e, muito embora tenha trabalhado nesta área, o seu interesse pela história da arte acompanhou-o vindo a dedicar-lhe cada vez mais tempo.

Santos Simões desenvolveu trabalho na área da museologia desde a década de 1940. Em 1943 foi nomeado director-conservador do Museu Luso-Hebraico Abraão Zacuto e superintendente do convento de Cristo, em Tomar. Provavelmente na sequência da atenção e estudos que vinha dedicando à azulejaria, foi convidado por João Couto, director do MNAA, para estudar a colecção daquela instituição. Apresentou, nesse mesmo ano, um relatório preliminar, interessando-se João Couto em considerar a sua aplicação museológica, e integrando-a no Centro de Estudos de Arte e Museologia. Assim veio a enriquecer a sua formação em museologia através das sessões de estudo de Conservadores no MNAA. Em 1944 realizou um estágio no Instituto Valencia de Don Juan, em Madrid, reputado pela excelência das colecções de

---

Na década seguinte, o Decreto-lei nº 46758 de 18 de Dezembro de 1965 requalifica os estágios de conservadores em cursos.

<sup>218</sup> Sobre esta questão ver COSTA, Maria Madalena Cardoso da – Museus e Educação – Contributo para a História e para a reflexão sobre a função Educativa dos Museus em Portugal.

cerâmica. Em 1946 frequentou um curso de conservação de museus designado *Demonstration course on Museum Technique*, em Leicester, no sentido de aprofundar conhecimentos técnicos na área.

Santos Simões<sup>219</sup> era um homem curioso, de gosto e interesse eclético e de reconhecida erudição, tendo realizado, ao longo da sua vida, múltiplas viagens onde aproveitou para estabelecer uma rede de relacionamentos com alguns dos mais conceituados museólogos de então, assim como para contactar com diferentes práticas e instituições museológicas. A sua rede de relações passava por vários países da Europa e da América e, em particular, pelo Brasil. Foi, sobretudo, na acção desenvolvida sobre a colecção de azulejaria do MNAA que cumpriu a sua missão museológica. Em 1947 materializa o seu primeiro programa museológico com a organização da *6ª Exposição Temporária – Azulejos*, incidindo sobre a espólio azulejar do referido museu.

Em 1963 foi oficialmente nomeado conservador-adjunto do MNAA, função que já ocupava desde 1957. O sucesso da exposição temporária abriu novas perspectivas sobre a criação de uma exposição de azulejaria de carácter permanente, pelo que, à falta de espaço no MNAA, afigurou-se como óbvia opção, o convento da Madre de Deus, dependência do primeiro desde 1932. Nesse sentido, em 1959, João Couto dirigiu um ofício ao director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes defendendo que o Convento da Madre de Deus poderia acolher o Museu do Azulejo, ficando a instalação do mesmo a cargo de Santos Simões. Durante a década seguinte, o museólogo converteu o Convento em Museu, para o qual redigiu um programa em 1960. No ano seguinte, iniciam-se as transferências do espólio azulejar do MNAA para o novo local, ocupando-se Santos Simões de várias tarefas para cumprimento do programa a que se tinha proposto. Estas implicavam, principalmente, dentro do grande projecto de adaptação dos espaços conventuais à função museológica, angariar novos exemplares azulejares dispersos em depósitos estatais, para colmatar lacunas da colecção, consequentes cuidados de conservação, montagem de painéis, organização expositiva dos espécimes para que, finalmente, em 1971, o museu fosse uma realidade e pudesse abrir ao público.

Simultaneamente, o investigador realizava estudos na área da azulejaria, datando a sua primeira publicação sobre o tema, de 1943. Simões reclamava para a azulejaria a mesma atenção que a cerâmica beneficiava. Outros estudiosos do azulejo, como Joaquim de Vasconcelos, Sousa

---

<sup>219</sup> HENRIQUES, Paulo – O museólogo In HENRIQUES, Paulo (coord) – *João Miguel dos Santos Simões: 1907- 1972*. p. 183 – 195.



Viterbo, José Queirós, Vergílio Correia ou Reinaldo dos Santos dedicaram, também, vasta investigação e teorização ao azulejo, mas fazia-se sentir a necessidade de um estudo mais sistemático e aglutinador de todos os contributos teóricos que o azulejo beneficiava, sobretudo desde o século XIX. Em 1958 foi criada a *Brigada de Estudos de Azulejaria*, subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, e dirigida por Santos Simões, a quem coube a tarefa hercúlea de inventariação do património azulejar português *in situ*, em Portugal Continental, insular e até no Brasil. Para tal, procedeu a um processo de catalogação, datação, ordenação cronológica e estilística e, sempre que possível, à identificação de obras e artistas. Uma vez reunido e compilado todo o material, este foi sendo publicado numa obra em vários volumes, desde o século XV até ao século XVIII. Designada *Corpus da Azulejaria Portuguesa* a obra é constituída por seis volumes, publicados entre as décadas de 1963 e 1979, não tendo sido integralmente cumprida, de acordo com o plano de Santos Simões, pois o seu falecimento em 1972 impediu a finalização do volume dedicado ao século XVIII.

## **2.8- O papel de João Miguel dos Santos Simões na organização da colecção de azulejos do Museu Nacional de Arte Antiga**

Durante várias décadas o MNAA, com o meritório e apreciável intuito de proteger e, conseqüentemente, expor o património azulejar, recolheu grande número de conjuntos de azulejos.

De procedência conhecida ou desconhecida, de maior ou menor valor artístico, vários revestimentos foram chegando àquela instituição oriundos de edifícios de religiosos e civis. Estes podiam ser revestimentos integrais ou peças avulsas, por um lado e, por outro, depósitos ou incorporações. Em todo o caso, este imenso volume de azulejos que, sem aparente critério de escolha, foi sendo recebido no museu, acabou por criar um problema de insustentabilidade das reservas e, mesmo, das funções museológicas que o museu deveria fazer cumprir. Um problema inicial, de difícil resolução, dizia respeito à inventariação, processo no decorrer do qual se registava a insipiente ou mesmo inexistente documentação que acompanhava a integração dos azulejos no local, conduzindo a uma identificação incompleta das espécies, perdendo-se elementos como "*proveniência, datas de entrada ou processo de aquisição, inconveniente considerável e que muito valoriza a colecção sob o ponto de vista museográfico*"<sup>220</sup>. Estas impressões haviam sido proferidas

---

<sup>220</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Considerações sobre a colecção de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga”, In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, n.º 2, (1947) 86-94, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 109.

por Santos Simões numa comunicação intitulada *Considerações sobre a colecção de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga*<sup>221</sup>, que decorreu na 10ª reunião de Conservadores do MNAA, a 2 de Março de 1945. Todavia, no documento posteriormente publicado, o então conservador-ajudante e estudioso de azulejaria muda o tom, observando que, em pouco tempo, havia percebido que, entre tão dispersa colecção, casos havia de supremo valor artístico e histórico e de imprescindível exposição museográfica, reconhecendo que a colecção, apesar de numerosa "*contém espécies de interesse e valor artístico-arqueológico, podendo uma vez devidamente seleccionadas e apresentadas, constituir interessante e valioso núcleo*"<sup>222</sup>. A proposta de Santos Simões visava iniciar um processo de inventariação rigoroso, resgatando os azulejos e trazendo-os a luz, uns para expor, outros para guardar em reserva, mas agora identificados, prevendo permutas com instituições congéneres, outros ainda devolvendo-os ao locais de origem, quando reunidas as condições, as quais seriam monitorizadas pelo museu. Alvitrava ainda que os azulejos que não fossem elegíveis para exposição no museu pudessem, ainda assim, ser aplicados em locais públicos, preferencialmente institucionais, como escolas, onde o público pudesse contactar com eles, permitindo a fruição dos mesmos.

A protecção patrimonial da azulejaria era, simultaneamente, uma preocupação de Santos Simões, que elaborou um plano com linhas orientadoras, definindo deveres dos proprietários, quer na figura do Estado ou de privados. Assim, os proprietários de azulejos artísticos integrados na arquitectura deveriam ser responsabilizados pela sua conservação e protecção. A premente questão da dispersão do património deveria também ser solucionada, impedindo a saída para o estrangeiro de conjuntos azulejares relevantes, medida que se articulava com a questão da classificação de bens materiais. Finalmente, advogava que deveria competir a um órgão da tutela, que seria o MNAA, a responsabilidade e a definição de uma política de classificação e inventariação do azulejo. Estas premissas revelavam o profundo conhecimento das políticas museológicas e patrimoniais que vinham sendo implementadas na Europa, na sequência do aparecimento de novas disciplinas museológicas e da própria conjuntura da geopolítica mundial. A importância e o alcance das propostas do investigador são observadas pela inclusão das mesmas no Decreto-lei que, mais tarde, consagrou o Museu Nacional do Azulejo (MNAz), imputando-lhe que "*No desempenho das suas atribuições, compete ao Museu prestar assistência, dar pareceres*

---

<sup>221</sup> A comunicação seria publicada na íntegra no Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, Vol. I, nº2 em 1947.

<sup>222</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – *Considerações sobre a colecção de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga*, In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, n.º 2, (1947) 86-94, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 110.

*especializados e realizar o inventário das espécies do património nacional tendo em vista a conservação, o estudo e a divulgação da faiança e do azulejo portugueses*”<sup>223</sup>.

Retomando a questão anterior, tornara-se de cabal importância instaurar um processo de inventário total, mas gradual, que abrangesse espécies guardadas, encaixotadas, soltas e desordenadas desse *fundo antigo*, tendo por base o inventário que até aí havia sido realizado, e utilizando-se os mesmos métodos e *verbetes* usados na *"inventariação geral do museu"*. O processo previa também a verificação de painéis e conjuntos de azulejos expostos e montados em caixilhos, desagrupando os que evidenciavam ausência de afinidades e voltando a reunir os mesmos *"pela comunhão de características técnicas, cronológicas e artísticas"*<sup>224</sup>.

Neste contexto, atribuir-se-iam números de inventário e de exposição. Estes seriam colados com carácter de permanência nas unidades, por meio de etiquetas que ditassem os números de identificação. Após esta fase, as unidades que não integrassem a exposição deveriam ser acomodadas em caixas ou caixotes, permitindo a sua protecção, organização e rápida identificação (os caixotes deveriam conter etiquetagem identificativa). Em suma, *arrumava-se o espaço e a colecção, com todas as vantagens para o Museu que daí podiam advir*.

Após o trabalho de *"inventariação e arrumação provisória"*, cumpria seleccionar e analisar o espólio existente, uma vez que a identificação de exemplares de considerável valor artístico reiterava o interesse de exposição. Santos Simões considerava ser da maior importância a realização de uma exposição onde pudessem figurar os melhores exemplares da colecção, muitos dos quais totalmente desconhecidos dos visitantes do museu, *"alguns raríssimos e da maior importância para a história da azulejaria"*<sup>225</sup>. Consciente da falta de espaço para a disposição da selecção de espécimes azulejares, contrapôs esta questão com a proposta de realização de uma exposição temporária, que tiraria partido das vantagens deste género de apresentação: *"A exposição teria necessariamente um carácter selectivo e didáctico, aproveitando-se a oportunidade para se proceder a uma escolha mais pormenorizada daqueles azulejos dignos de figurarem em Exposição Permanente. Da exposição Temporária far-se-ia catálogo, tanto quanto possível enriquecido de produções fotográficas, o qual, só por si,*

---

<sup>223</sup> Decreto-lei n.º 404/80 de 26 de Setembro (art. 1.º, 2)

<sup>224</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Considerações sobre a colecção de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga”, In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, n.º 2, (1947) 86-94., reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vítor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 110.

<sup>225</sup> Idem, *Ibidem*, p. 111

*justificaria a realização*”<sup>226</sup>. A 6a Exposição Temporária - Azulejos, a que já nos referimos, foi uma realidade que teve lugar no MNAA, em 1947.

As questões museográficas e museológicas, como os suportes de alguns painéis ou conjuntos de azulejos que se encontravam encaixilhados, eram objecto de grande atenção por parte de Santos Simões. Era necessário observar o estado de conservação dos suportes, substituindo-os sempre que necessário. Por sua vez, as unidades soltas seriam dispostas em vitrinas, um suporte museográfico que continuava a apresentar-se como uma boa solução expositiva, e que, de resto, era utilizado em vários museus europeus de colecções congéneres. Isso já Santos Simões havia observado nas suas expedições: *"A disposição das peças obedeceria, logicamente, aos ditames da boa ordenação museológica, preferindo-se para as espécies mais pequenas e raras a exposição em vitrinas, e para os agrupamentos, a montagem em caixilhos lisos, com a moldura de cor clara e neutra"*<sup>227</sup>. Estas linhas museográficas deveriam ser igualmente aplicadas na exposição permanente. Ainda em relação aos métodos museográficos, Santos Simões editaria um pequeno opúsculo, em 1963, intitulado *Da montagem e apresentação museológica de azulejos*<sup>228</sup> com o intuito de apoiar Conservadores de museus com colecções de azulejaria.

De acordo com o autor, e condicionado ao espaço disponível dever-se-ia incorporar um pequeno núcleo de azulejaria na exposição permanente do MNAA contíguo à *"Cerâmica Móvel"* mas reservando a sua autonomia, que deveria ser *"tão representativa quanto possível das variedades morfológicas e artísticas dos azulejos, muito particularmente dos de tipo arcaico"*<sup>229</sup>.

A determinação de Santos Simões em encontrar um lugar condigno para o azulejo é evidente na conclusão da sua comunicação, de 1947, proferindo em tom de provocação *"Se uma peça de louça do Rato merece escaparate especial, qual a razão por que o azulejo dessa mesma fábrica, sempre mais raro, porque nunca se repete, tem de esconder-se nos vãos das portas ou ficar nas caves encaixotado, como traste que passou de moda? Porque se expõem peças de barro vidrado, de ingénuo desenho, péssima fabricação e gosto duvidoso, anónimas na maioria dos casos, e se não revelam os belos azulejos, de primoroso desenho, esmalte perfeito e perfeitamente identificáveis no tempo? Será simples questão de gosto ou moda, ou estarei eu - por deformação*

---

<sup>226</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Considerações sobre a colecção de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, n.º 2, (1947) 86-94, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 110.

<sup>227</sup> Idem, *Ibidem*, p. 112.

<sup>228</sup> A publicação constitui em si mesma e integrada na campanha de valorização do azulejo encetada pelo seu autor, um documento histórico, relevante para a azulejaria em contexto museológico. Por altura da mesma, Santos Simões trabalhava arduamente na instalação do Museu do Azulejo no Convento da Madre de Deus. O interesse e comprometimento com os pressupostos museológicos tê-lo-ão levado a rentabilizar a sua experiência, de modo a criar um documento normativo, passível de ser utilizado por todos quantos no país expunham museologicamente azulejaria. Cf. SIMÕES, J. M. dos Santos – *Da montagem e apresentação museológica de azulejos*.

<sup>229</sup> Idem, *Ibidem*, p. 112.

*apaixonada - vendo mal o problema?*<sup>230</sup>. Santos Simões tinha dificuldade em entender a falta de reconhecimento do azulejo face à cerâmica que já o auferia há muito tempo.

Contudo, o MNAA, no decurso das várias direcções, havia exposto azulejos nas suas salas, destacando a sua qualidade artística. Na memória de muitos visitantes estava o icónico painel do *Grande Panorama de Lisboa* que, durante algum tempo esteve exposto no vestíbulo do MNAA. Para além da sua qualidade artística, este conjunto constituía um documento pictórico simbólico de representação da cidade de Lisboa antes do Terramoto de 1755.

No contexto nacional o azulejo havia sido estigmatizado como o parente pobre da "*louça decorada*", a faiança, tendo por isso merecido uma atenção relativa. Impunha-se, um tempo novo, pois a renovação de cerâmica artística portuguesa impulsionara uma campanha de revalorização do azulejo e este, na modernidade que se vivia, adquirira "*personalidade artística*"<sup>231</sup>. No seio deste movimento esteve o MNAA, em particular o seu director, João Couto, que legitimou as pretensões de Santos Simões fundadas na investigação e em acções concertadas no museu como espaço preferencial para revitalizar o azulejo e fundamentar a sua legitimidade como obra de arte. Como referimos, esta campanha teve início no *armazém* do contentor e do caixote, tendo sido revisitadas as "*arrecadações*"<sup>232</sup>. Se, para valorizar é necessário conhecer, chegava o tempo desta (re)descoberta do azulejo e de recuperar séculos de história encaixotada que, ao longo do tempo, tinha sido continuamente secundarizada. O inventário fora o primeiro passo para conhecer e averiguar: "*De 1943 datam os primeiros estudos do fundo azulejístico do Museu, parte do qual se amontoava esquecido ou mesmo ignorado no famigerado "barracão" do jardim*"<sup>233</sup>. Perante a fraca representação azulejar exposta no MNAA Santos Simões envidou esforços no sentido de a aumentar com o consentimento de João Couto, assente na valorização qualitativa do azulejo.

Em resumo, Santos Simões preconizou um momento de viragem na historiografia da azulejaria, abrindo este campo de estudos a uma nova realidade, uma valorização sem precedentes que separou definitivamente a Azulejaria da Cerâmica, de quem sempre foi um "*parente pobre*". O azulejo passou então a ser munido de "*personalidade artística*"<sup>234</sup>, integrando as incumbências do MNAA: "*valorizar e proteger o azulejo como obra de arte, mas também enquanto objecto museológico, colocando-o*

---

<sup>230</sup> Idem, *Ibidem*, p. 114.

<sup>231</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 261.

<sup>232</sup> O fundo antigo de azulejaria comportava avultadas quantidades de azulejos armazenados em diferentes tipos de receptáculos o que impediu o visionamento da totalidade do espólio. Uma parte deste seria posteriormente transferido para o Convento das Trinas como depósito.

<sup>233</sup> Idem, *Ibidem*, p.262.

<sup>234</sup> Idem, *Ibidem*, p.261.

no plano a que tinha legítimo direito, "chamar para ele a atenção do público, dos estudiosos e do próprio Estado"<sup>235</sup>, ou seja, tornar o azulejo uma categoria autónoma da cerâmica. Este foi o objectivo traçado por Santos Simões, apoiado no museu, numa campanha que se iniciou aí e que, mais tarde, resultaria num núcleo de azulejaria instalado numa dependência do MNAA, o Convento da Madre de Deus, que décadas decorridas, viria a tornar-se o MNAz.

## 2.9- 6ª exposição temporária: Azulejos. Museu Nacional de Arte Antiga. 1947

Esta mostra que partiu de uma proposta de Santos Simões, assentou no espólio azulejar do museu tendo apresentado duas das principais formas de incorporação na instituição: a primeira provinha da extinção dos conventos, em 1834, e a segunda das políticas na sequência da implantação da República de 1910. A exposição, que estava prevista iniciar-se em Março, inaugurou a 1 de Maio de 1947, encerrando a 1 de Julho do mesmo ano.

O catálogo prefaciado pelo director do MNAA, João Couto, apresenta esta exposição temporária, a sexta organizada pelo museu. As exposições anteriores, *Dádivas dos Amigos do Museu*, *Móveis indo-portugueses*, *Desenhos de Domingos António de Sequeira*, *Pinturas espanholas dos séculos XIV, XV e XVI* e *Colechas bordadas dos séculos XVII e XVIII*, inscreviam-se numa política que visava explorar, através do carácter efémero das mostras, o que da colecção não se incluía na exposição permanente. Estes constituíam-se, de igual modo, momentos oportunos para a colaboração de coleccionadores, ampliando a acção do museu na prossecução dos seus objectivos de divulgação e investigação.

O núcleo de azulejaria, objecto de exposição, pertencia, na sua maioria, ao fundo do MNAA, sendo, no entanto, "*desconhecida da maior parte dos frequentadores desta casa*". Alguns espécimes estavam, contudo, apenas depositados no museu.

Entre os azulejos exibiam-se duas fotografias reproduzindo painéis atribuídos a Francisco Niculoso, a *Visitação*, actualmente no Rijksmuseum, e a *Anunciação*, do Museu de Évora, que haviam estado expostos na *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, em 1882, que havia decorrido no mesmo Palácio Alvor, onde agora se apresentava esta exposição. Santos Simões não terá sido indiferente a esta coincidência, pois a representação de Niculoso servia também como marco na introdução da técnica de faiança na Península Ibérica e na

---

<sup>235</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Considerações sobre a colecção de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, n.º 2, (1947) 86-94, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 114.

azulejaria portuguesa. Cremos que uma dessas reproduções fotográficas é a que se encontra aplicada no intradorso do arco, da Sala I<sup>236</sup>.

Santos Simões tomou a seu cargo a organização da mostra e a constituição do catálogo descritivo, tendo contado com o apoio do engenheiro José Manuel Leitão e de Augusto Cardoso Pinto. Este último havia estado envolvido na *Exposição de Cerâmica Ulissiponense* que, em 1936, havia decorrido no palácio Galveias. O discurso expositivo assentou em critérios didácticos e, preferencialmente, cronológicos, pretendendo reproduzir e divulgar a evolução da arte azulejar no nosso país. No catálogo, Santos Simões escreveu sobre a presença do azulejo ao longo dos séculos. A publicação inclui ainda uma secção dedicada à bibliografia especializada em azulejaria, com referência à de carácter geral, mas também à que se debruçava sobre a espanhola, flamenga e holandesa, italiana e, finalmente portuguesa.

De acordo com Paulo Henriques, Santos Simões havia redigido um texto que não foi publicado no catálogo, mas que reflecte os preceitos museológicos do signatário: "*A arrumação e ordenação das peças obedecem, tanto quanto o permitiram as condições locais, a um critério didáctico e cronológico por forma a apresentar, sucintamente o panorama da evolução técnica e artística do azulejo. Não se pretendeu fazer exposição de raridades e de preciosidades - que infelizmente o Museu não possui - mas servir uma finalidade educativa, de utilidade objectiva e imediata.*"<sup>237</sup>.

O catálogo<sup>238</sup> caracteriza com pormenor os setenta objectos expostos nas quatro salas que compuseram a exposição. A edição é complementada por um breve álbum de estampas que ilustra uma selecção de algumas das mais notáveis obras que se apresentaram na mostra. Tendo por base o critério cronológico, as quatro salas são introduzidas pelo *Vestíbulo* onde se dispõe *O Grande Panorama de Lisboa*<sup>239</sup>, o painel panorâmico que mostra Lisboa "*do antigo Convento de S. José-de-Ribamar (Algés) até á Igreja de Madre-de-Deus*"<sup>240</sup>, à época datado de inícios do século XVIII. O painel, que posteriormente viria a ser atribuído, por José Meco, a Gabriel del Barco, integra a colecção do MNAz, tendo-lhe sido conferido pelo reconhecimento da sua importância, o primeiro número do inventário (MNAz: 1). De grandes dimensões, pintado a azul, é uma obra notável e preciosa que oferece um panorama da extensa faixa costeira de Lisboa com uma perspectiva arquitectónica e urbanística da cidade. Muitos dos edifícios ali representados não

---

<sup>236</sup> Vide Fig. 16, do lado esquerdo.

<sup>237</sup> J. M. dos Santos Simões *apud* HENRIQUES, Paulo – O museólogo In *João Miguel dos Santos Simões: 1907- 1972*, p. 188.

<sup>238</sup> Vide Doc.13.

<sup>239</sup> <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228321&EntSep=3#go toPosition>. Acedido a 08.03.2013.

<sup>240</sup> COUTO, João (co-aut); SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museu Nacional de Arte Antiga: Azulejos - 6.ª Exposição Temporária*, Catálogo, p. 23.

resistiriam à catástrofe que assolou a cidade a 1 de Novembro de 1755, razão pela qual este painel é um documento histórico, tendo sido já objecto de estudos de diversos olisipógrafos, ultrapassando a importância que detém no contexto das artes decorativas e, em especial, da azulejaria e ganhando a dimensão de documento. Actualmente, e nos termos da lei nº 107/2001, de 8 de Setembro, que estabeleceu "*as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural*", visando a protecção de bens móveis e imóveis que reflectam "*valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade*"<sup>241</sup>, o *Grande Panorama de Lisboa* beneficiou de um regime máximo de protecção especial. Quando um valor cultural tem um significado especial para a nação é-lhe atribuída, a classificação de "interesse nacional", adoptando-se, no caso dos bens móveis, a designação de *Tesouro Nacional*<sup>242</sup>. Além deste, outras duas obras presentes nesta exposição, e que mencionaremos a seu tempo, constam da actual lista dos *Tesouros Nacionais*, na categoria cerâmica de revestimento.

Na actualidade, na categoria de cerâmica de revestimento, onze painéis ou conjuntos são considerados Tesouros Nacionais<sup>243</sup>, oito dos quais pertencentes à vastíssima colecção do MNAz. Não podemos deixar sublinhar a mestria de Santos Simões que, ao seleccionar obras para uma exposição com apenas setenta exemplares, nela sejam apresentados três exemplares, que viriam, décadas volvidas, a obter reconhecimento e a merecer a distinção máxima para os bens móveis patrimoniais. Cumpre ainda referir que o mérito deste investigador foi igualmente celebrado pela realização de uma exposição de contornos históricos para o estudo da cerâmica e, particularmente, da azulejaria. Trata-se, tão somente, da primeira exposição monográfica em contexto museológico dedicada exclusivamente ao azulejo, reivindicando para este uma área de especialização autónoma e particular em relação à cerâmica.

Em termos gerais, o catálogo demonstra métodos rigorosos e de acordo com os procedimentos ainda adoptados nos dias de hoje em termos de terminologia e procedimentos de inventário da cerâmica e artes aplicadas em contexto museológico<sup>244</sup>. As entradas de catálogo apresentam resumidas *fichas técnicas* que identificam<sup>245</sup> sucintamente os objectos<sup>246</sup>.

---

<sup>241</sup> art. 2º (alinea2) da lei nº 107/ 2001, de 8 de Setembro: <http://dre.pt/pdf1s/2001/09/209A00/58085829.pdf>. Acedido a 08.03.2013.

<sup>242</sup> art. 15º (alinea 3, 4) da lei nº 107/ 2001, de 8 de Setembro: <http://dre.pt/pdf1s/2001/09/209A00/58085829.pdf>. Acedido a 08.03.2013.

<sup>243</sup> O Decreto nº 19/2006 de 18/07/2006 apresentou inexactidões no anexo o que motivou a sua republicação: <http://www.dre.pt/pdf1sdi/2006/09/17900/68106826.PDF>. Acedido a 08.03.2013.

<sup>244</sup> Vide COSTA, Paulo Ferreira da (coord. ed.) – *Normas de Inventário: Cerâmica: Artes plásticas e Artes decorativas*.

<sup>245</sup> São de assinalar algumas alterações nos dados dos painéis, motivadas por estudos decorridos nas últimas décadas que trouxeram a luz novos dados ou ajustamentos. A cronologia é o "campo" que apresenta mais mutações, tendo beneficiado dos avanços científicos e tecnológicos em favor de datações mais rigorosas.



As referências de cada entrada de catálogo indicam a tipologia ou suporte expositivo e se contém um ou mais azulejos, se é painel ou conjunto, conforme se trate de um *alizer*, *composição* ou *painel* ou se, por outro lado, pode estar em *caixilho* ou *vitrine*. Nela surge a indicação do número de azulejo(s) que compõe(m) cada composição, o módulo (por exemplo, 2x2 indica que o módulo de padrão necessita de dois azulejos multiplicados por outros dois, ou seja quatro) e a forma dos azulejos (quadrados, rectangulares ou hexagonais no caso dos *alfardon*). Segue-se uma breve identificação e descrição de elementos iconográficos e ornamentais, bem como das técnicas (de decoração ou ornamentação) como a *aresta*, a *corda-seca*, pintura à mão livre, etc. As características cromáticas (de pigmentos, esmalte ou vidrado) e a dimensão de cada azulejo precedem a proveniência. Esta tem um espectro muito alargado podendo identificar o proprietário ou colecionador ou ainda o imóvel onde os azulejos teriam estado aplicados. Finalmente, indica-se a informação relativa ao centro de produção e a datação. Em algumas entradas de catálogo surge ainda referência à bibliografia relacionada (que pode ou não estar contida na Bibliografia especializada em azulejaria<sup>247</sup>). Para além do número da estampa em que está reproduzida a imagem da obra. Santos Simões utilizou igualmente notas para introduzir informação complementar sobre a raridade ou abundância de determinados modelos ou padrões, considerações sobre a aplicação geográfica de padrões em contexto nacional, informação sobre características ornamentais e iconográficas relevantes, opções de montagem expositivas, entre outras.

Como havíamos referido, três das cinco salas de exposição obedeciam a critérios cronológicos - a Sala I, II e IV -, no *Vestíbulo* dispunha-se o *Grande Panorama de Lisboa*, e a Sala III contextualizava a azulejaria estrangeira, posterior a 1600.

Assim, a seguir ao *Vestíbulo*, sucediam-se quatro salas: *Sala I- Exemplares arcaicos dos séculos XV e XVI*, *Sala II - Azulejaria seiscentista*, *Sala III - Azulejaria estrangeira* e *Sala IV - Azulejos portugueses do século XVIII*.

A *Sala I*<sup>248</sup> - *Exemplares arcaicos dos séculos XV e XVI* apresentava vinte e uma entradas de catálogo que correspondem a alguns dos mais notáveis, raros e antigos exemplares de produção aplicada em Portugal, mas de fabrico predominantemente castelhano: Sevilha, Manises, Toledo e Málaga. *Aresta*, *corda-seca* e *moldagem* eram as técnicas empregues nestes azulejos, de filiação *hispano-*

---

<sup>246</sup> No catálogo, identificámos um pequeno lapso na numeração das entradas, na sala da azulejaria estrangeira, pois a que apresenta o numero 57 encontra-se em falta, o que, em termos latos, representa sessenta e nove ao invés das setenta enumeradas no catálogo.

<sup>247</sup> COUTO, João (co-aut); SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museu Nacional de Arte Antiga: Azulejos - 6.ª Exposição Temporária*, Catálogo, p. 19- 21.

<sup>248</sup> Vide Fig. 16.

árabe, denominados actualmente de *hispano-mouriscos*. Entre os exemplares arcaicos encontramos *alfadons*, *losetas*<sup>249</sup> e ladrilhos pavimentares, actualmente denominados *mosaicos cerâmicos*. Os motivos centrais dos azulejos consistiam em elementos fitomórficos e geométricos de *laçarias* e *estrela*. Santos Simões escolheu alguns dos exemplares mais notáveis para figurar no álbum de estampas deste período, rendido à policromia<sup>250</sup>.

A Sala II<sup>251</sup> - *Azulejaria seiscentista* apresenta vinte e oito entradas de catálogo, de fabrico predominantemente lisboeta e feição policroma. As composições acusam uma amplitude de temas e estilos subordinados ao gosto, mas também à aplicabilidade e função das composições. Nos temas figurativos, identifica-se a preponderância da heráldica, das cenas mitológicas e profanas e, em menor número, das religiosas. O conjunto de exemplares desta época explorou também os *brutescos* de inspiração flamenga, assim como os padrões *tipo tapete* que revestia integralmente panos murários, cultivando a complexidade de formas e de efeitos visuais e a monumentalidade que as composições de módulos de padrão permitiam. Simultaneamente, observamos neste conjunto exemplos de *frontais de altar* que, através do padrão e/ou da figuração, simulam veludos e outras tramas têxteis de tradição oriental. As estampas III e IV reproduzem alguns dos mais ilustres painéis deste período. Assinalamos apenas o painel nº 36 *Painel de Alizar (...) alegoria marítima - Neptuno e Tétis - com ninfas e tritões. Emolduramento próprio de flores e frutos*<sup>252</sup>. A designação deste painel mitológico foi revista para *Cortejo de Neptuno e Anfitrite*<sup>253</sup> e a datação fixou-se em 1670, vinte anos mais que a data referida no catálogo. O painel foi também distinguido como *Tesouro Nacional*. Na foto 2 destaca-se, à esquerda, o painel de *macacarias* denominado *Casamento da galinha*<sup>254</sup> [Cat 34] e, na foto 3, também à esquerda, o frontal de altar<sup>255</sup> [Cat 43] de *aves e ramagens*, acima do qual figurava o painel emblemático com o coração mitrado<sup>256</sup> [Cat 44], todos de produção portuguesa e fabrico lisboeta.

<sup>249</sup> a título de exemplo sugerimos a entrada de catálogo nº 4, p. 24 e estampa I do catálogo, In COUTO, João (co-aut); SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museu Nacional de Arte Antiga: Azulejos - 6.ª Exposição Temporária, Catálogo*.

<sup>250</sup> Idem, *Ibidem*, Vide estampas I e II do catálogo In COUTO, João (co-aut); SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museu Nacional de Arte Antiga: Azulejos - 6.ª Exposição Temporária, Catálogo*.

<sup>251</sup> Vide Fig. 17.

<sup>252</sup> Idem, *Ibidem*, p.35.

<sup>253</sup> Ficha de inventário consultável em:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228478>.

Acedido a 03.03.2013.

<sup>254</sup> ver ficha de inventário:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=231139>.

Acedido a 03.03.2013.

<sup>255</sup> <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228377>.

Acedido a 03.03.2013.

<sup>256</sup> ficha de inventário:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=229426>.

Acedido a 03.03.2013.

A *Sala III - Azulejaria estrangeira*" dispõe de nove entradas de catálogo que constituem encomendas nacionais realizadas por alguns centros de fabrico de renome europeu, como Talavera, Sevilha, Manises, Delft e também da Flandres. De acordo com as informações do catálogo, estas encomendas terão decorrido entre os séculos XVI e XVIII. Os encomendadores teriam, com efeito, um conhecimento rigoroso destes centros de produção e a eles se dirigiam quando não encontravam resposta no traço e estética nacionais. Alguns destes esplêndidos painéis foram reproduzidos no álbum de estampas<sup>257</sup>. Na foto 2 observa-se parcialmente a Sala III e parte do painel holandês que representa o *Cortejo triunfal de David após a morte de Golias* [cat 52]. Como também já mencionámos, e é referido em nota por Santos Simões, a entrada nº 53 do catálogo<sup>258</sup>, que diz respeito a um caixilho com três conjuntos de azulejos de produção flamenga, dois deles, o [Cat.53a] e [Cat. 53 b] representando, respectivamente, parte de composição figurativa com passos da *História de Tóbite* e composição heráldica<sup>259</sup> com brasão de armas do Duque de Bragança, D. Teodósio, que haviam estado patentes na *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental* de 1882. O caixilho [Cat.53c] que compõe o conjunto, representando um cavaleiro, foi adquirido nos anos quarenta do século XX pelo MNAA<sup>260</sup>. Este mesmo painel<sup>261</sup> e outros encomendados à Flandres pelo 5º Duque de Bragança, encontram-se, no momento em que redigimos o presente trabalho, a ser montados para uma exposição no MNAZ<sup>262</sup>. Com a excepção do painel *Cavaleiro* [Cat.53c], os outros acima referidos não pertenciam, à época, à colecção do MNAA. O holandês *O Cortejo de David* [cat 52] fazia parte de uma colecção com os *Triunfos de David e Alexandre*, que pertencia ao Engenheiro José Manuel Leitão e que, actualmente, integra uma colecção particular, juntamente com duas outras secções laterais da mesma série. Os pequenos painéis [53a] e [53b] terão sido depositados no palácio da Ajuda e, finalmente, os pequenos azulejos rectangulares com cenas infantis terão sido depositados por Augusto Cardoso Pinto, no MNAA tendo pertencido à Quinta da Bacalhoa.

A *Sala IV*<sup>263</sup> - *Azulejos portugueses do Século XVIII* apresentava nove entradas de catálogo, destacando-se pelo gradual regresso à policromia e à figuração. Esta, com *concheados* e guarnições

<sup>257</sup> Vide estampas VI e VII do catálogo, COUTO, João (co-aut); SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museu Nacional de Arte Antiga: Azulejos - 6.ª Exposição Temporária, Catálogo*.

<sup>258</sup> Vide Fig. 17.

<sup>259</sup> Ficha de inventário consultável em:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228435>

<sup>260</sup> p.40-41, Cf COUTO, João (co-aut); SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museu Nacional de Arte Antiga: Azulejos - 6.ª Exposição Temporária, Catálogo*.

<sup>261</sup> Ficha de inventário acessível em:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228435>

<sup>262</sup> da qual se publicou o catálogo MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord) – *Da Flandres: os azulejos encomendados por D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança (c.1510-1536)*.

<sup>263</sup> Vide Fig. 18.

que se vão depurando, aproximam-se de outras linguagens como o *rocaille* e o neoclássico. Além de painéis figurativos, este período era ainda representado por um padrão e cantoneiras para revestimento de ângulos. Os conjuntos [cat 62] e [cat 64], composto o primeiro por dois painéis com uma composição figurativa *enconchada* com a representação de *eremitões* e a segunda igualmente com outros dois painéis representando cavaleiros de indumentária oriental (e que fazem parte de uma colecção com as *Vitórias de Alexandre*) pertenceram à colecção de José Maria Nepomuceno. O painel [cat 63], com uma vista parcial da sala IV<sup>264</sup>. Um outro painel deste período [Cat.67]<sup>265</sup> pertence a uma série constituída por sete painéis que ilustram vários passos da vida do chapeleiro António Joaquim Carneiro<sup>266</sup>. Quatro estariam habitualmente expostos na *Sala de Barristas* do MNAA, como nota Santos Simões<sup>267</sup>. Refira-se, que este conjunto, tal como o *Grande Panorama de Lisboa* e *O Cortejo de Neptuno e Anfitriote*, foi distinguido como *Tesouro Nacional*.

Na análise aos critérios museológicos da exposição sobressai a depuração expositiva. Formalmente, os painéis foram expostos na qualidade de obras de arte, sem contextualização narrativa ou encenações ornamentais. Observam-se vitrinas com azulejos e outros encaixilhados, mobiliário inócuo que permite o protagonismo dos objectos cerâmicos. As vitrinas, fazendo esquecer os modelos paralelepípedicos de filiação oitocentista, revelam cuidado nas formas, aliando a estética com a funcionalidade, apanágio do novo entendimento do *design* que, por volta dos anos 50, despontava em Portugal.

Alguns elementos pré-existent, como tapeçarias, criavam eventualmente, uma associação com os azulejos. Não obstante o realce dado aos azulejos, as pré-existências também determinaram a exposição. A compartimentação dos espaços foi um dos factores e a aplicação de alguns painéis nos locais disponíveis, como ocorreu com aqueles que foram colocados abaixo de grandes janelas foi outro aspecto. Existiam painéis ao nível do olhar e outros em zonas inferiores, colocados acima do rodapé, como silhares. O espaço era organizado e fluído, pese embora alguns painéis beneficiassem de uma melhor e mais desafogada *leitura* se existisse mais espaço entre eles e as obras que se lhe seguiam. Alguns painéis, de dimensões médias ou grandes foram aplicados nas paredes, encontrando-se encaixilhados e pendendo para a frente, à maneira de ícones russos, subvertendo totalmente o princípio de leitura do azulejo português. Por sua vez, para os frontais,

---

<sup>264</sup> Vide Fig. 18.

<sup>265</sup> COUTO, João (co-aut); SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museu Nacional de Arte Antiga: Azulejos - 6.ª Exposição Temporária, Catálogo*, p. 45.

<sup>266</sup> Ficha de inventário consultável em:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228370>

<sup>267</sup> COUTO, João (co-aut); SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museu Nacional de Arte Antiga: Azulejos - 6.ª Exposição Temporária, Catálogo*, p. 46.

criou-se a ilusão de altares, colocando-se sobre socos escalonados. A iluminação era artificial e provinha exclusivamente do tecto. Nas salas expunham-se painéis de várias dimensões escolhendo, no geral, e como seria expectável espaços maiores para a disposição de painéis de dimensões superiores. Os painéis foram encaixilhados em molduras brancas, possivelmente de madeira, mas, por vezes, os caixilhos que apenas comportam um azulejo apresentavam molduras de tom mais escuro. Estes azulejos, com e sem moldura, encontravam-se, por vezes, dispostos nas vitrinas. Cada painel era acompanhado de legenda, demonstrando a preocupação museográfica de identificar as obras e, simultaneamente, didáctica, e de fornecer ao visitante, informação básica sobre a obra. O comissário não descuro a importância do registo fotográfico, enquanto fonte documental, o que nos permite estudar os critérios museológicos subjacentes à exposição.

O reflexo desta iniciativa excedeu as melhores expectativas que Santos Simões poderia ter desejado. Tornou-se clara a pertinência da disciplina e, simultaneamente, o apreço dos visitantes por uma exposição de azulejaria, provando que o azulejo "*continha só por si, interesse artístico e museológico*"<sup>268</sup>, ou seja, justificação bastante para aspirar à criação de um núcleo permanente dedicado autonomamente ao sector. Historicamente, a exposição constitui-se como o embrião do Museu do Azulejo ou talvez mais concretamente constitui-se como o derradeiro ensaio que fundamentou a sua criação.

Santos Simões fez acompanhar a exposição de um programa de actividades pedagógicas e de promoção do azulejo, divididas por palestras, visitas comentadas e a publicação de artigos na imprensa. Nas palavras do investigador "*Tomava corpo a campanha de valorização da azulejaria portuguesa e justifica-se objectivamente a sua inclusão no quadro da história de arte*"<sup>269</sup>. O adensamento da investigação, a publicação de estudos relevantes sobre azulejaria e a proliferação de conferências nacionais e internacionais, designadamente no *XVI Congresso Internacional de História de Arte*, realizado em 1949, ajudaram a consumir o novo estatuto da azulejaria no quadro das várias disciplinas da historiografia artística. Esta consolidação disciplinar visava primordialmente representação azulejar em espaços museológicos, sobretudo aquela que era de origem ou aplicação em espaço português.

Após a *Exposição Temporária* de 1947, constrangimentos de espaço não permitiram a apresentação permanente do núcleo de azulejaria no MNAA, o que resultou, na falta de outras

---

<sup>268</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 263.

<sup>269</sup> Idem, *Ibidem*, p. 263.

alternativas ao retorno dos espécimes às arrecadações de onde tinham sido resgatadas. Mantinha-se, contudo, a expectativa de encontrar uma solução condigna para a apresentação permanente do núcleo de azulejaria, assim como a necessidade de desembaraçar as arrecadações do museu de tão vasto acervo.

## **2.10- Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800). Londres. 1955**

A *Exposição de arte portuguesa em Londres (800-1800)*, comissariada por Reinaldo dos Santos, decorreu na *Royal Academy of Arts* em Londres, entre Outubro de 1955 e Março de 1956. O ilustre historiador e crítico de arte reunia em si todas as responsabilidades do comissariado da exposição, tendo recolhido os maiores elogios da imprensa inglesa<sup>270</sup>. As competências para a função eram irrepreensíveis. Médico de formação, tinha no domínio artístico a sua grande causa, pela qual se debatia com vigor, sendo, desde 1937, presidente da Academia Nacional de Belas-Artes, cargo que apenas abandonaria, decorridos trinta anos, voluntariamente, quando contava oitenta e sete anos de idade<sup>271</sup>. Dotado de um profundo rigor metodológico, Reinaldo dos Santos estava convicto da solidez dos seus conhecimentos de História de Arte, como garante da eficácia das suas opções estéticas e museológicas<sup>272</sup>.

O catálogo<sup>273</sup>, na sua versão portuguesa, documenta com pormenor o trajecto que conduziu à mostra em Londres. A comissão da exposição havia sido nomeada por Portaria de 24 de Maio de 1955. Reinaldo dos Santos presidia à Comissão desempenhando, simultaneamente, as funções de comissário da Comissão executiva, responsável pela selecção, organização e arranjo da exposição. Os vogais da Comissão eram representantes do Estado que, no exercício das suas funções, tinham contribuído para empreender esta iniciativa: António Gomes, Director-geral da Fazenda Pública; Armando e Abreu, Chefe da Repartição dos Negócios Políticos do Ministério dos Negócios Estrangeiros; António Gouveia, Secretário do Instituto de Alta Cultura; Mário Chicó, Professor de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; João Couto, Director do MNAA; José de Brito Passos, Chefe do Gabinete do Ministro da Educação Nacional e Manuel Miranda, Chefe da 10ª Repartição da Direcção-Geral da Contabilidade Pública. À comissão da Exposição competia propor ideias para o cumprimento de um programa,

---

<sup>270</sup> FERNANDES, Maria Amélia B. Leitão – A Exposição de Arte Portuguesa em Londres: 1955 -1956 "A Personalidade Artística do País, Vol. I p. 145

<sup>271</sup> Idem, Ibidem, p. 147.

<sup>272</sup> Idem, Ibidem, p. 122.

<sup>273</sup> SANTOS, Reinaldo dos Santos – *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*.

averiguando sobre as obras a escolher, o seu estado de conservação, procedimentos logísticos relacionados com o transporte interno para o estrangeiro.

As peças seleccionadas provinham de colecções do Estado, da Igreja, de Fundações e de coleccionadores privados. A ideia de uma exposição de arte portuguesa terá surgido de uma conversa entre Sir Albert Richardson, presidente da *Royal Academy of Arts* e o Embaixador português em Inglaterra, Pedro Teotónio Pereira, na Primavera de 1955. O Governo aprovou a proposta solicitando que a inauguração correspondesse ao período em que o chefe do Estado visitaria aquela cidade. Os encargos relacionados com a preparação e montagem da exposição foram repartidos pelos dois países. Lisboa encarregou-se da preparação das obras, embalagem, transporte e seguros, e Londres da sua montagem em exposição, seguros durante a permanência naquela cidade e ainda despesas com o catálogo.

O programa consistia em apresentar uma síntese da excelência da arte portuguesa ao longo dos séculos, evocando a sua evolução e relevância na cultura nacional.

O ainda grande desconhecimento da arte portuguesa no contexto europeu justificava esta amplitude estética e a necessidade de submeter "*as obras essenciais*" a esta iniciativa, apesar dos riscos que isso poderia vir a acarretar. A exposição ocorria mais de meio século após a realização da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, em Londres, e Portugal apresentava um programa subordinado exactamente ao mesmo ideário ideológico de 1881, salientando-se, contudo, maior número pinturas, mobiliário, para além de outros objectos como um coche.

Atendendo ao conselho de Sir Albert Richardson sobre as categorias, a ter em atenção no projecto elegeram-se as mais relevantes obras de pintura, escultura e artes decorativas, capazes de exaltar a glória da cultura portuguesa, sem "*perder de vista a perspectiva europeia a que iam ser submetidas*". No entanto, era crucial evidenciar que esta exposição seria a representação de uma nação, facto bem expresso no catálogo inglês: "*Não era a exposição de um museu mas da arte de todo um país*"<sup>274</sup>, mas enfatizado pela presença de um mapa com a indicação da proveniência geográfica das obras.

Após a definição do critério de selecção das obras, Reinaldo dos Santos diligenciou uma ida a Londres para reconhecimento das salas da *Burlington House*, trazendo consigo as plantas e os alçados para servirem de base à preparação e configuração da exposição, articulando obras a expor e as características do espaço disponível. Sobre as plantas articularam-se meticulosamente

---

<sup>274</sup> SANTOS, Reinaldo dos Santos – *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*, p. 10.

as obras seleccionadas de escultura, pintura e artes decorativas, atendendo às suas dimensões e harmonia na ligação com o espaço expositivo, não descurando a volumetria e funcionalidade do mobiliário museográfico (vitrines paralelepípedicas e triangulares) da *Royal Academy of Arts*.

O discurso expositivo assentava na recriação de ambientes de época contextualizando as obras numa atmosfera intimista, necessária à evocação da cultura portuguesa. A monumentalidade das salas e as proporções dos panos murários do *South Kensington Museum* não pareciam, contudo, adequar-se a estes objectivos, recorrendo-se a artifícios para alterar esta evidência. A disposição de decoração parietal de tapeçarias e colchas preenchiam e configuravam algumas secções, adornando o espaço. A selecção de obras "*essenciais*" da cultura portuguesa, em articulação com as imposições arquitectónicas caracterizadoras do circuito expositivo, foram condicionantes e, simultaneamente, potenciadoras de algumas opções museológicas, como a criação de núcleos expositivos. Na perspectiva de Reinaldo dos Santos, a exposição foi uma síntese da arte portuguesa, fazendo "*coincidir o discurso da história da arte com o discurso do poder sobre a identidade do país*"<sup>275</sup>.

Uma sala de fotografias de grande formato, especialmente concebidas para este efeito pelo fotógrafo Mário Novais, representava a arquitectura portuguesa, retratando aqueles que considerava serem os ícones do património arquitectónico nacional. Destacou-se ainda uma sala intitulada *Portugal no Oriente*, para celebrar os cruzamentos artísticos decorrentes das relações com o Oriente e, em particular, no domínio das denominadas artes indo-portuguesas.

Após o rigoroso plano de afectação e distribuição das obras aos espaços, estas foram enviadas por transporte marítimo até Londres, em quatro embarcações. Por questões de segurança entendeu-se repartir o precioso políptico de Nuno Gonçalves pelos quatro barcos, em simultâneo com outras obras de inestimável valor. A *Custódia de Belém* foi entregue em mãos, num trajecto de ida e volta feito em transporte aéreo. Todas as obras foram cuidadosamente acondicionadas por técnicos especializados, não tendo existido registo de qualquer contrariedade.

O catálogo representou a memória da exposição, registando para a posteridade o acontecimento. Foi idealizado, redigido e traduzido em Portugal, levando-se a matriz para Londres a fim de ser revisto e editado. Mereceu especial cuidado o vocabulário das artes decorativas, para o qual contribuíram vários especialistas.

---

<sup>275</sup> FERNANDES, Maria Amélia B. Leitão – A Exposição de Arte Portuguesa em Londres: 1955 -1956 "A Personalidade Artística do País", Vol. I, p. 153.



Também com as reproduções fotográficas se pretendia apoiar a difusão do património artístico. Em Londres fotografaram-se as obras principais para venda ao público e as gravuras do catálogo reproduziam fotografias de Mário Novais. Na publicação inglesa, o prefácio foi devidamente consagrado ao presidente da *Royal Academy of Arts*, de quem tinha partido a ideia da exposição. Seguiam-se artigos de Sir James Mann, director da *Wallace Collection* e de Reinaldo dos Santos, enquanto comissário, que traça um percurso evolutivo nas artes portuguesas, constituindo um enquadramento teórico para favorecer a compreensão dos objectos expostos.

A concepção das exposições da *Royal Academy of Arts*, habitualmente entregues à sua equipa residente, foi delegada no comissariado português, constituindo, em si mesmo, um aspecto pouco comum. Não obstante, a sua vasta experiência foi levada em conta na configuração da exposição. A montagem, propriamente dita, das obras foi efectuada por técnicos especializados daquela instituição, sob a direcção do comissário português e teve ainda o apoio de dois marceneiros do MNAA, que se dirigiram a Londres expressamente para o efeito.

A exposição inaugurou no dia 27 de Outubro de 1955, com a presença do presidente da República Portuguesa, General Craveiro Lopes, esposa e restante comitiva portuguesa. Realizou-se, no dia seguinte, uma inauguração especial para a imprensa, à qual se seguiu uma "*Private View*", apenas para convidados. O certame foi aberto ao público no dia 29, ficando patente até 19 de Fevereiro do ano seguinte.

Outros eventos importantes sucederam-se em torno do certame, ora da iniciativa do embaixador português, ora cortesia da *Royal Academy of Arts*, reunindo a mais ilustrada sociedade londrina, tendo até comparecido Sir Winston Churchill. A 1 de Fevereiro de 1956 a exposição teve a visita da Rainha-mãe de Inglaterra, e da Princesa Margarida e respectivo séquito. Sir Richardson, da *Royal Academy of Arts*, orientou a visita guiada.

De acordo com o catálogo<sup>276</sup>, por iniciativa do Secretariado Nacional de Informação (SNI), o cineasta António Lopes Ribeiro realizou, no mês de Janeiro, a filmagem do *Arte portuguesa em Londres*, um documentário de *imagem em movimento*, a cores, mostrando o aspecto das salas de exposição e pormenores de algumas obras. O filme foi projectado em várias salas lisboetas.

O catálogo<sup>277</sup> português descreve as nove salas da exposição: Sala I - Séculos IX a XIV; Sala II - Século XV "Nuno Gonçalves"; Sala III - Século XVI "O Manuelino"; Sala IV -

---

<sup>276</sup> SANTOS, Reinaldo dos Santos – *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*, p. 12.

<sup>277</sup> Vide Doc.14.

Renascença; Sala V- O Barroco do Século XVII; Sala VI - Século XVIII; Central Hall - Sala do Coche; South Room – "Portugal no Oriente" e Anexo - Fotografias "Arquitectura e Escultura"<sup>278</sup>.

A exposição, de acentuado efeito cénico e narrativo, disposta em ciclos cronológicos, por vezes, comunicantes, resume a variedade e excelência da arte portuguesa, centrada em peças de valor histórico, factual ou autoral, evidenciando a simbólica universalidade da cultura nacional<sup>279</sup>.

Se compararmos esta com a *Exposição da Rainha D. Leonor*, que iria decorrer três anos mais tarde, em 1958, tornam-se mais evidentes os pressupostos expositivo e conceptual que separam as duas. Enquanto em Londres observámos a recriação de ambientes e a encenação histórica que procurava enquadrar e enaltecer os objectos, na *Exposição da Rainha D. Leonor* estes eram vistos por outro sistema de valores, válidos por si próprios, significantes, sem necessidade de enquadramento histórico. A *Exposição da Rainha D. Leonor*, que teve lugar no convento da Madre de Deus, iniciou um conjunto de exposições arquitectadas por Conceição Silva comprovando a introdução do *Design* em Portugal, enfatizado na importância do *desenho* expositivo, e manifestando uma evolução na montagem expositiva, bem como nos modos de apresentação do objecto artístico<sup>280</sup>. A sobriedade dos dispositivos museográficos como, por exemplo, as vitrinas, contrastam com as impositivas paralelepípedicas do certame londrino.

Para o presente trabalho de projecto importa perceber que obras de azulejaria foram seleccionadas por Reinaldo dos Santos para esta mostra, por serem por ele consideradas como as mais representativas desta arte. Simultaneamente interessou analisar a museografia adoptada para a sua apresentação.

A azulejaria foi assinalada entre a sala V - *Barroco do Século XVII*, a sala VI - *Século XVIII* e o Central Hall. A sala V assinala o *florescimento* das artes decorativas em Portugal, em contraste com as grandes obras de pintura, escultura e ourivesaria que marcaram as primeiras salas. Pretendia-se mostrar que as artes decorativas mereceram então grande apreço pela sociedade e, simultaneamente, impulsionaram a criação e adopção de novas estéticas no gosto da época, como uma filiação oriental.

---

<sup>278</sup> No catálogo da exposição, surge, ainda, no final a transcrição de artigos da imprensa internacional que fizeram eco do empreendimento artístico português, *VIDE SANTOS*, Reinaldo dos Santos – *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*.

<sup>279</sup> FERNANDES, Maria Amélia B. Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres: 1955 -1956 "A Personalidade Artística do País*, Vol I, p. 153.

<sup>280</sup> OLIVEIRA, Leonor – A exposição "A rainha D. Leonor". In *Revista de História da Arte*, nº 8, p. 159. Ainda a este respeito *Vide* MENDONÇA, Maria José – A exposição da Rainha D. Leonor no mosteiro da Madre de Deus. In *Colóquio revista de Artes e Letras*, nº 2, p. 16-23. Disponível online em <http://colquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?30>. Acedido a 20.03.2013.

Expuseram-se em vitrines faianças, porcelanas, ourivesaria e talha dourada. Retábulos, tabernáculos, têxteis, mobiliário e escultura ajudavam a criar o ambiente barroco na sala. As tapeçarias, colchas indo-chinesas e os azulejos preenchiam as paredes deste espaço.

A azulejaria<sup>281</sup> foi representada por somente cinco espécimes: dois frontais de altar, um painel de albarrada (vaso florido) e dois pequenos painéis, todos policromos. Num dos frontais de altar, de filiação oriental, designado de *aves e ramagens*, figura, entre ornatos fitomórficos e zoomórficos, um pagode chinês. Pertence ao Museu Nacional Machado de Castro, ainda que se encontre em depósito no MNaz, integrando a lista de tesouros nacionais<sup>282</sup>. Através das fotografias apresentadas no catálogo não nos é possível identificar o segundo frontal de altar, embora Amélia Fernandes<sup>283</sup> refira que este pertenceu, também, ao museu de Coimbra. Já "*os dois pequenos painéis policromos*" devem ser oriundos do Museu de Évora. O painel do tipo *vaso florido* deriva do gosto europeu e pertence ao Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães<sup>284</sup>. Os três painéis de maiores dimensões encontravam-se aplicados parietalmente, estando os frontais de altar sobre o rodapé, como já ocorrera na *Exposição Temporária- Azulejos* de 1947.

Reinaldo dos Santos dedicou uma importante obra à azulejaria nacional e, como tal, era conhecedor da vasta e criativa produção que o século XVII representou para a azulejaria portuguesa. O diminuto número de peças desta centúria foi justificado do seguinte modo: "*O azulejo, apesar da importância desta decoração cerâmica neste século em Portugal, teve que se representar apenas por dois frontais de altar policromados de clara influência oriental, e um belo painel com uma grande albarrada policroma, de flores, do Museu de Guimarães, e dois pequenos painéis policromos do Museu de Évora*"<sup>285</sup>.

Numa outra publicação, Reinaldo dos Santos justifica a modesta presença de talha e do azulejo com a ideia de que os espécimes desta época se encontravam ainda aplicados na arquitectura de igrejas e palácios, não podendo ser retirados<sup>286</sup>. Não deixa de ser interessante constatar que o presidente da Academia de Belas-Artes e estudioso de azulejo não tivesse conhecimento de outros painéis deste período em contexto museológico, em particular, os que

---

<sup>281</sup> Vide Fig. 19.

<sup>282</sup> ficha de inventário:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=161111&EntSep=4#gotoPosition> (consultado a 2 de março de 2013)

<sup>283</sup> FERNANDES, Maria Amélia B. Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres: 1955 -1956 "A Personalidade Artística do País"*, V. II, fig.26.

<sup>284</sup><http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=5807&EntSep=4#gotoPosition>. Acedido a 02.03.2013.

<sup>285</sup> SANTOS, Reinaldo dos Santos – *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*, p. 31.

<sup>286</sup> SANTOS, Reinaldo dos Santos – *A exposição de arte portuguesa em Londres. Belas Artes*, S. 2, nº 9 (1956). p. 6.

pertenciam à colecção do MNAA. Na *Exposição Temporária- Azulejos*, que Santos Simões organizou em 1947, contavam-se outros frontais de altar entre mais painéis desta época.

A Sala VI - *Século XVIII* abrangia os três estilos, correspondentes aos reinados inscritos neste período, ou seja, o barroco de D. João V, o *rocaille* de D. José e, finalmente, o neoclássico de D. Maria I, surgindo ainda elementos do século XVII, através da apresentação de algumas peças. Assim, nesta sala surgia mobiliário, têxteis, talha, tapeçarias e azulejos, característicos do barroco de D. João V. A azulejaria<sup>287</sup> deste período era representada através de dois "*painéis barrocos do Museu de Aveiro*", recortados, numa simulação arquitectónica decorada com volutas, *puttis*, vasos e mascarões<sup>288</sup>.

A representação do reinado de D. Maria I demonstra, em certa medida, as mesmas tipologias de objectos, a qual se acrescentava, entre outras matérias, a pintura. A presença de azulejos é ilustrada por um *friso de azulejo*<sup>289</sup> *decorado ao gosto de Adam*<sup>290</sup>. Este painel, de filiação neoclássica, e de produção da Real Fábrica do Rato, exhibe uma delicada composição em que apenas são visíveis os cestos floridos suspensos, intercalados por grinaldas de flores. Pertence, actualmente, à colecção do MNAz<sup>291</sup>.

O Central Hall, dedicado aos séculos XVII, XVIII e inícios do século XIX, foi dominado pela ostensiva presença do coche, pertença da rainha D. Maria Francisca de Sabóia, consorte do rei D. Afonso VI. Esta exuberante peça, de cerca de 1670, fora transportada do Museu dos Coches, em Lisboa para Londres. Em seu redor podiam observar-se as "*carrinhas feitas para o passeio das infantas nos jardins de Queluz*"<sup>292</sup>, enquanto algumas vitrinas expunham ourivesaria do século XVII e outras exemplares das fábricas de cerâmica que laboravam nos principais centros de fabrico do país entre finais do século XVIII e inícios do século XIX. Outras tipologias, como o mobiliário, as tapeçarias, os têxteis, os azulejos, etc., contribuíam para o envolvimento decorativo da sala.

Aqui a presença azulejar ficou marcada pela exposição de elementos parcelares do painel *Grande Panorama de Lisboa*<sup>293</sup>. As fotografias reproduzidas no catálogo não permitem perceber se

---

<sup>287</sup> Vide Fig. 20.

<sup>288</sup> Não nos foi possível identificar estes painéis, mesmo com a referência da proveniência do Museu de Aveiro.

<sup>289</sup> Vide Fig. 21.

<sup>290</sup> SANTOS, Reinaldo dos Santos – *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*, p. 34.

<sup>291</sup> ficha de inventário:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=234375>.

Acedido a 2.03.2013.

<sup>292</sup> SANTOS, Reinaldo dos Santos – *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*, p. 35.

<sup>293</sup> Vide Fig. 22.

estiveram presentes os dez painéis que, à época, já haviam composto o *Panorama* do MNAA<sup>294</sup>. A descrição apenas refere o seguinte: "*Uma parte do grande friso de azulejo da primeira metade do século XVIII representando Lisboa antes do Terramoto, revestia aqui como um alisar, uma parte da sala. Foi executado para o Palácio dos Condes de Tentúgal e pertence hoje ao Museu Nacional de Arte Antiga. Teve de ser devidamente montado em Londres para melhor apresentação e segurança de transporte*"<sup>295</sup>.

No próprio dia do encerramento, sob a supervisão de Reinaldo dos Santos, iniciaram-se os trabalhos de embalagem das peças, executada por equipas especializadas inglesas, francesas e portuguesas, contando-se entre estas os marceneiros já mencionados.

Os dados da *Royal Academy of Arts* sobre a "*Exposição de Arte Portuguesa em Londres*" referem que a mesma foi visitada por cento e onze mil, duzentas e noventa e seis pessoas, teve uma venda massiva de catálogos e de reproduções fotográficas, constituindo um êxito retumbante.

Apesar da *política do Espírito* proposta pelos ideólogos do Estado Novo não ter promovido uma campanha assertiva fora de fronteiras, esta exposição enquadra-se, segundo a propaganda da época, nesses valores de cariz nacionalista. No entanto o certame manifesta uma situação política mais complexa ligada já à tentativa portuguesa para apoio da sua presença na Índia.

## 2.11- A *Saleta* de azulejos do Museu Nacional de Arte Antiga

De acordo com a documentação disponível existia em 1961, no MNAA, uma *Saleta* de azulejos<sup>296</sup>. Não foi todavia possível perceber se esta pretendia ser a materialização de um núcleo de azulejaria "*contíguo à Cerâmica móvel*" referenciada por Santos Simões.

Este núcleo (*Saleta*) era composto por uma sala e o que poderá ser um corredor ou duas paredes próximas. Os azulejos da sala representavam tipologias características de Quinhentos e Seiscentos, com composições figurativas de cariz religioso, ornamental e de padrão, com predomínio da policromia, todos eles de origem portuguesa e de fabrico lisboeta. As imagens permitem perceber que se exibiam oito quadros com caixilho de madeira, aplicados em três paredes, acompanhados de tabela com informação sobre as obras. Na parede fundeira observa-se um frontal de altar, polícromo, profusamente decorado, dito de *aves e ramagens*, exibindo ao centro o brasão de armas dos Carmelitas<sup>297</sup>. Acima outro painel de menores dimensões, um pano de

---

<sup>294</sup> Vide Fig. 23.

<sup>295</sup> Idem, *Ibidem*, p. 36.

<sup>296</sup> Vide Fig. 24.

<sup>297</sup> ficha de inventário:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228369>.

Acedido a 02.03.2013.

frontal de altar policromo, com motivos vegetalistas e zoomórficos<sup>298</sup>. Ambos acusam inspiração têxtil, complementando-se esta associação através de um tecido de veludo que encimava os dois painéis. As paredes laterais<sup>299</sup> apresentavam disposição simétrica, com três conjuntos de quadros de cada um dos lados. Em baixo, e em cada parede, é visível um painel policromo de dimensões reduzidas, de iconografia cristã. De composição idêntica, ambos pertenceram ao antigo Convento das Albertas, onde, após a sua demolição, foi construído o corpo poente do MNAA. Além de critérios estéticos e artísticos, estes dois painéis<sup>300</sup> invocam preceitos simbólicos, pois teriam estado aplicados na Capela das Albertas.

Por cima de cada um deles encontravam-se, ainda, dois pares de quadros com composições de padrão seiscentistas, cada uma constituída por quatro azulejos (ou seja, formando módulos<sup>301</sup>.) Estes exibiam alguns dos motivos com maior protagonismo na época, como os vegetalistas, de *camélias*, *ferronerias*, elementos geométricos e o padrão que ficaria conhecido como *maçarocas*. Apesar de alguns padrões terem variações cromáticas, cremos neste caso estar na presença de decorações policromas. No entanto, as fotografias a preto e branco não nos permitem certezas nem ler o conteúdo das legendas.

Todos os painéis eram acompanhados de legendas, mantendo os critérios didáticos que norteavam o discurso museológico de Santos Simões e o pensamento de João Couto. Duas arcas e duas peças de cerâmica decoravam, ainda, a sala. À documentação analisada pertencem, também, duas fotos nas quais são visíveis mais seis painéis, que deveriam estar aplicados contiguamente à referida saleta. Estes exemplares denunciam características cronológicas idênticas aos observados anteriormente, mas eram exemplares de produção estrangeira. Destes, destacamos quatro painéis<sup>302</sup> que resultaram de encomendas por parte da Casa de Bragança, um deles é o Brasão de D. Jaime de Bragança<sup>303</sup>, de produção sevilhana, do século XVI, os restantes três painéis são de produção flamenga, com composições de *ferronerias*<sup>304</sup>, com as Armas

---

<sup>298</sup> ficha de inventário:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228367>.

Acedido a 02.03.2013.

<sup>299</sup> *Vide* Fig. 25 e 26.

<sup>300</sup> Conseguimos apenas identificar um dos painéis, o da parede direita, apresenta a ficha de inventário:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228402>.

Acedido a 2.03.2013.

<sup>301</sup> Quantidade mínima de azulejos para formar um padrão, neste caso os padrões de 2x2 azulejos formulam um módulo de quatro azulejos.

<sup>302</sup> *Vide* Fig. 27 e 28.

<sup>303</sup> <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=229406>.

Acedido a 2.03.2013.

<sup>304</sup> <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228436>.

Acedido a 2.03.2013.

brigantinas e a representação de um cavaleiro<sup>305</sup>. Este último havia estado presente na exposição realizada no mesmo local em 1947.

## **2.12- A transição da colecção de azulejos do Museu Nacional de Arte Antiga para o Convento da Madre de Deus e a criação do Museu do Azulejo**

O antigo Convento da Madre de Deus era, desde 1932, uma dependência do MNAA, tendo aí sido realizada, em 1958, a exposição comemorativa do quinto centenário do nascimento da rainha D. Leonor (1458-1525). Esta notável exposição foi organizada pela recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian e para a acolher o convento fora intervencionado em, 1957, com obras de vulto a cargo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), e particularmente nas áreas adjacentes ao claustro. Após o encerramento da exposição, o edifício ficou desocupado, mas o facto de apresentar condições gerais, como dispor de energia eléctrica e segurança, para se assumir enquanto espaço museológico, levou o MNAA a equacionar essa opção. Nesse sentido, João Couto apresentou ao Director-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes uma proposta para fazer instalar na Madre de Deus o Museu do Azulejo, iniciativa para a qual contou com o apoio de João Miguel Santos Simões, que se havia tornado conservador-adjunto do MNAA em 1957. Este redigiu, em Dezembro de 1959, a *Proposta* para a criação do Museu do Azulejo, posteriormente aprovada pela Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes<sup>306</sup>. O programa museológico enunciava, do ponto de vista global e funcional, as áreas de actuação do museu, bem como uma relação de necessidades para o cumprimento das funções que se propunha cumprir.

Era antiga a relação do Convento da Madre de Deus com a azulejaria, primeiramente porque se encontrou nesta arte um meio privilegiado para decorar os panos murários do local.

Após a extinção das ordens religiosas verificava-se alguma dispersão de património, e por ordem de D. Fernando II, uma selecção de pinturas transitara para o MNAA. Quando, em 1867, o convento foi adquirido pelo Estado, visando a sua readaptação como asilo (D. Maria Pia), a obra de remodelação dos espaços fora entregue a José Maria Nepomuceno, salvaguardando-se

---

<sup>305</sup> <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=228435>.

Acedido a 2.03.2013.

<sup>306</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 264.

que a igreja e dependências adjacentes fossem convertidas em museu, tornando parte do espólio monástico visitável<sup>307</sup>.

Em 1888, ainda sob a direcção de obras de Nepomuceno, avultadas remessas de azulejos provenientes dos conventos extintos de Lisboa foram depositados na Madre de Deus, prática que perdurou durante décadas. Liberato Teles, que sucedeu àquele arquitecto, deu-se conta, em 1896, que muitos azulejos continuavam a ser entregues naquele lugar, aplicando alguns deles nos panos murários do Convento: *"O Governo n'estes últimos tempos tem mandado proceder a várias reparações, demolições e ampliações nos seus edifícios, por intermédio da respectiva Direcção dos Edifícios Públicos. da execução desses trabalhos resultou obter-se uma determinada quantidade de azulejos d'algum valor artístico e archeológico e que (...) o engenheiro director dos Edifícios Públicos (...) no muito louvável intuito de conservar aquelles restos da arte antiga mandou depositar nas obras do extincto convento da Madre de Deus, cuja direcção me foi confiada, afim de ali serem applicados, o que se fez, pelo que se torna interessante uma visita àquelle edificio"*<sup>308</sup>.

No mesmo opúsculo, Teles disponibilizava informações sobre os acessos à área visitável do convento, mencionando que algumas colecções *"completas"* de azulejos foram aplicadas e as *"incompletas"* permaneciam conservadas em depósito. Liberato Teles relatou também os procedimentos que promoveu, aos quais associou uma rigorosa descrição de composições, indicando as suas proveniências e relacionando-as com o espaço onde foram aplicadas. As áreas dependentes do claustro<sup>309</sup> (D. João III) no piso térreo, a galeria, o acesso ao claustro, o claustro, o acesso ao primeiro andar, foram alguns dos locais revestidos nesta campanha de obras, preservando-se muitos deles na actualidade. Numa outra publicação, datada de 1899, o autor reconhecia o valor histórico-artístico do azulejo, observando na recolha e reaplicação dos mesmos uma estratégia estatal de salvaguarda do património: *"Todos os azulejos (...) posto que de diversas proveniencias, se encontram actualmente applicados na egreja da Madre de Deus e seus annexos. A razão d'este facto justifica-se pela necessidade de fazer conservar exemplares mais ou menos preciosos da industria ceramica, tendo-se escolhido aquelle monumento como sendo o mais proprio para se conservarem as ditas placas, que serão, embora n'um futuro remoto, mais um precioso documento para a história da industria ceramica nos seculos que passaram"*<sup>310</sup>.

Continuaram a ser enviadas remessas de azulejos para a Madre de Deus, mesmo após a morte de Liberato Teles, até à intervenção de José de Figueiredo, à época director do MNAA, que estipulou serem as arrecadações daquele museu o depositário oficial deste espólio azulejar.

<sup>307</sup> [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=2547](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2547). Acedido a 2.03.2013.

<sup>308</sup> SILVA, Francisco Liberato Teles de Castro da – *Duas palavras sobre pavimentos*, p. 234.

<sup>309</sup> Vide Fig. 29.

<sup>310</sup> SILVA, Francisco Liberato Teles de Castro da – *Mosteiro e egreja da Madre de Deus*, p. 31.



Para além das razões enunciadas por Liberato Teles, outras havia, claramente enumeradas por Santos Simões, que tornavam o Convento da Madre de Deus o mais indicado, em Lisboa, para fazer instalar o Museu do Azulejo: "1º É próprio Nacional, e desde 1932, está anexado ao Museu Nacional de Arte Antiga, do qual depende; 2º Encontra-se desocupado na sua maior parte, portanto em condições óptimas para receber imediatamente e sem mais despesas o primeiro "fundo" museológico; 3º Após as obras executadas pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, com o generoso e poderoso auxílio da Fundação Gulbenkian, ficou em magníficas condições de segurança e conservação, faltando apenas, para total utilização, o arranjo de duas salas maiores; 4º Possui já um importantíssimo núcleo de azulejos, quer os próprios da igreja e ante-coro, como outros provenientes de vários locais, todos referenciados e conhecidos; 5º Os azulejos da nave da Igreja, de proveniência holandesa, são, no seu género, os mais notáveis do Mundo e justificam, só por si, o interesse que o futuro Museu possa ter no plano internacional; 6º Dispõem de uma área parietal bastante para a colocação de algumas centenas de espécies, permitindo a sua disposição e apresentação consoante as regras museológicas e didácticas; 7º É susceptível de expansão logo e à medida que a Casa Pia seja dotada de instalações próprias e mais condignas com a sua finalidade de instituto assistencial e educativo"<sup>311</sup>.

Com efeito, o Convento da Madre de Deus reunia condições vantajosas para ali ser criada uma dependência do MNAA dedicada à azulejaria. Tinha espaços de dimensões consideráveis, onde se podiam apresentar os azulejos em condições museológicas condignas e, por outro lado, apresentava, a par de diversas pré-existências de cerâmica de revestimento, uma estreita e histórica ligação ao azulejo, quer por via dos painéis originais de produção holandesa de finais do século XVII, encomendados para decorar a igreja, quer por via das reaplicações do século XIX.. Assim, o extinto convento constituía-se, como um "*lieu de memoire*" na acepção de Pierre Nora<sup>312</sup>, atendendo aos sentidos material, simbólico e funcional que a história e a memória articulam, permanecendo no espaço, a preservação da memória como que cristalizada.

Retomando a história da instalação do museu, Santos Simões realizou, em Julho de 1960, um estudo intitulado *Adaptação dos Edifícios do Antigo Convento da Madre de Deus a Museu de Azulejaria* auferindo de um apoio pecuniário para cobrir as despesas na instalação do museu<sup>313</sup>. A morosidade do processo traduziu-se por atrasos de processo administrativo mas, finalmente, em Outubro de 1960, João Couto ordenou a transferência das reservas de azulejaria do MNAA para o espaço reabilitado do Convento da Madre de Deus, incumbindo Santos Simões de aí realizar a

---

<sup>311</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 264-265.

<sup>312</sup> NORA, Pierre – Présentation In NORA, Pierre (dir) – *Les lieux de memoire*. Vol.I, p. VII e seguintes.

<sup>313</sup> LOUREIRO, Fátima Dias – As colecções de azulejaria: do Museu Nacional de Arte Antiga ao Museu do Azulejo, In *João Miguel dos Santos Simões: 1907- 1972*, p. 202.

instalação museológica, " *que deveria tanto quanto possível, guiar-se pela lição da Exposição Temporária*"<sup>314</sup>, que organizara em 1947 no MNAA. Em 1961, já o Museu do Azulejo dispunha de instalações e de colecção, continuando a manifestar-se todavia, a permanente falta de meios e verbas para agilizar os trabalhos e o cumprimento dos objectivos. Para a transferência, por exemplo, do painel *Grande Panorama de Lisboa* das arrecadações do MNAA para a Madre de Deus, foi necessário apelar aos *Amigos do Museu de Arte Antiga*, cuja generosidade permitiu a instalação do referido painel na galeria superior do claustro, tornando-o na primeira obra exposta do Museu do Azulejo<sup>315</sup> e, simbolicamente, detentor do primeiro número de inventário. Contudo, a escassez de meios e de recursos económicos asfixiavam a prossecução dos trabalhos. Com o Estado impossibilitado de auxiliar financeiramente a empresa, corriam-se sérios riscos de inviabilizar o projecto museológico. Uma vez mais, a Fundação Calouste Gulbenkian, decidiu, no cumprimento dos seus fins estatutários, e manifestamente sensível à relevância da azulejaria, no contexto das artes e cultura portuguesas, custear as despesas da instalação do museu, continuando, em certa medida, a apoiar a conversão do convento de Madre Deus a espaço museológico, processo que se iniciara aquando da *Exposição Rainha D. Leonor* decorrida em 1958<sup>316</sup>.

Com a instalação definitiva, impunham-se outras ocupações relacionadas com a gestão da colecção. Incumbido de dirigir os desígnios do recém-formado equipamento museológico, Santos Simões deteve-se nos aspectos relacionados com a colecção, como a execução da montagem e remontagem de painéis<sup>317</sup>. Por outro lado, competia-lhe velar pela colecção e aumentá-la, para que fosse representativa das manifestações artísticas em que, ao longo dos séculos, o azulejo se metamorfoseava. Para tal, contava com o apoio do Estado na disponibilização de espécimes depositados nas suas dependências, e que agora deveriam ser depositadas no Museu do Azulejo, para aí serem conservados, estudados e expostos. Provenientes de depósitos estatais foram então incorporados os painéis policromos com cenas de caça com vários animais, procedentes do antigo Palácio da Praia, em Belém<sup>318</sup>, cuja montagem Santos Simões efectuou na sala que os acolhe até hoje. Estas expressivas composições de produção lisboeta, da segunda metade do

---

<sup>314</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 265.

<sup>315</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 265.

<sup>316</sup> Idem, *Ibidem*, p.266.

<sup>317</sup> Vide Fig. 30.

<sup>318</sup> LOUREIRO, Fátima Dias – As colecções de azulejaria: do Museu Nacional de Arte Antiga ao Museu do Azulejo, In *João Miguel dos Santos Simões: 1907- 1972*, p. 203.

século XVII, documentam o gosto seiscentista na encomenda de painéis de cariz profano. O conjunto foi posteriormente classificado como *Tesouro Nacional*, consagrado pelo "*valor cultural de significado para a Nação*" que encerra. Outro notável painel que partilha do mesmo estatuto, é o denominado *Retábulo de Nossa Senhora da Vida*, datado do século XVI. Proveniente da antiga igreja de Santo André, em Lisboa, foi depositado na Biblioteca Nacional após a demolição do templo no último quartel do século XIX. Foi solicitada a esta entidade a sua cedência para integrar a colecção do novo Museu, mas esta ocorreu apenas em 1968, após a mudança de instalações da própria Biblioteca Nacional<sup>319</sup>.

Em Fevereiro de 1962 já se encontrava, patente ao público, no espaço correspondente à também designada capela de D. Leonor, a *Sala Mudéjar*, dedicada à azulejaria dos séculos XV e XVI<sup>320</sup>, maioritariamente de produção sevilhana. O tecto de *alfarge*, uma pré-existência do local, conferia uma presença e espiritualidade que terão inspirado Santos Simões a uma pequena encenação devocional. Aqui surgia, em lugar de destaque, um frontal-de-altar<sup>321</sup> com motivos renascentistas de inspiração têxtil, encimado por uma cruz composta pela montagem de azulejos *hispano-mouriscos*. Encontrava-se também exposto, ainda que não visível nas imagens, a que tivemos acesso, o painel heráldico com as armas de D. Jaime, Duque de Bragança. Todas as espécies expostas haviam figurado na exposição de 1947 que decorreria no MNAA<sup>322</sup>. Nas paredes laterais dispunham-se duas vitrinas<sup>323</sup> e o chão do centro da sala fora reconfigurado, aí se fazendo aplicar fragmentos de azulejos *hispano-mouriscos* encontrados, de acordo com a tradição, no decorrer da intervenção ocorrida naquele espaço.

A este núcleo seguiam-se as salas reservadas à azulejaria seiscentista e setecentista, aguardando-se, à época, a incorporação de painéis para se poder seleccionar as obras a expor.

Datam de Abril do mesmo ano as provas de um primeiro roteiro da montagem provisória da colecção de azulejaria do MNAA, dando conta da distribuição espacial e funcional das dependências no Convento da Madre de Deus.

Santos Simões, correspondendo-se com João Couto, ia dando conta das dificuldades e progressos decorrentes do processo de instalação do museu, referindo-se ao trabalho hercúleo que fora a montagem do *Grande Panorama de Lisboa* e a descoberta de dois novos painéis, que

---

<sup>319</sup> Idem, *Ibidem*, p.206.

<sup>320</sup> Vide Fig. 31.

<sup>321</sup> Vide Fig. 32.

<sup>322</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 266.

<sup>323</sup> Vide Fig. 33.

fizeram crescer a panorâmica, encontrados num dos lotes recebidos das arrecadações do MNAA<sup>324</sup>.

Apesar dos constrangimentos orçamentais para a montagem expositiva destas peças, fora possível expor as então disponíveis relacionadas com os séculos XV XVI e XVII. No entanto, para Santos Simões, a colecção apresentava lacunas de exemplares importantes. No caso do século XVI estas omissões poderiam ser rectificadas com a integração de composições cerâmicas provenientes do Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra. A colecção de azulejos quinhentistas e seiscentistas haviam aumentado, também, através de uma remessa vinda de Santa Engrácia, que era então o depósito da DGEMN. Na sequência de um pedido enviado à Direcção da Fazenda Pública ocorreu nova incorporação, em Dezembro de 1962, desta feita proveniente do Convento das Trinas, totalizando quase mil e cem espécimes, entre os quais se destacavam silhares do antigo convento de S. Bento da Saúde<sup>325</sup>, actual Assembleia da República.

A constante falta de meios financeiros e humanos a que o museu estava votado, causaram muitos dissabores a Santos Simões. Ainda que o seu entusiasmo e empenho fossem quase inabaláveis, por vezes, os constantes constrangimentos fizeram-no desanimar. Nesta época, o museólogo era unicamente auxiliado por um artífice e por um ajudante, cabendo aos três todas as tarefas que iam desde a limpeza das argamassas à montagem de painéis de azulejos. Estes trabalhos para uma tão reduzida equipa, provocavam elevado desgaste, prolongando-se, por outro lado, de forma exasperante no tempo. Santos Simões ansiava pela abertura ao público das duas primeiras salas do museu, localizadas nas dependências térreas do claustro, mas considerava sensato aguardar pela remessa de azulejos do século XVII que viria das Trinas. Entretanto, partilhava os seus projectos, vitórias e desânimos, com João Couto convidando-o, a visitar a Madre de Deus e a avaliar os critérios museológicos por si adoptados<sup>326</sup>.

Em 1963, Santos Simões redigiu um relatório endereçado à Fundação Calouste Gulbenkian onde fazia a relação dos trabalhos desenvolvidos na Madre de Deus e, solicitando novo apoio financeiro. Em Junho desse mesmo ano foi recebida a terceira incorporação de espécimes azulejares, proveniente do convento das Trinas. Assim, uma parte considerável de exemplares de relevante valor artístico chegaram à Madre de Deus animando Santos Simões, pela possibilidade de reunir uma notável colecção de azulejaria, sem lacunas cronológicas ou

---

<sup>324</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 265.

<sup>325</sup> LOUREIRO, Fátima Dias – As colecções de azulejaria: do Museu Nacional de Arte Antiga ao Museu do Azulejo, In *João Miguel dos Santos Simões: 1907- 1972*, p. 204.

<sup>326</sup> Idem, *Ibidem*, p.205.

estilísticas. Ele próprio viria a diligenciar, na sequência de despachos favoráveis, a recolha de caixotes, dirigindo-se aos locais onde estes estavam depositados, fazendo-os transportar na sua viatura pessoal. Deslocou-se, por exemplo, ao Mosteiro da Batalha onde num reservatório de materiais estava depositado um painel seiscentista representando S. João Baptista, procedente do convento de *Ara Coeli*, em Alcácer do Sal<sup>327</sup> e que hoje pode ser apreciado na exposição permanente do MNAz.

Seguindo os seus critérios, o espólio foi sendo continuamente enriquecido em número e diversidade de espécimes, colmatando lacunas com o objectivo final de apresentar ao público uma colecção que reflectisse o uso e gosto português na sua relação secular com o azulejo.

Em 1965 já estaria concluída a montagem museológica da sala reservada ao século XVII. A sala<sup>328</sup>, de planta rectangular, expunha exemplares de azulejaria da centúria de Seiscentos, aí figurando os diversos estilos característicos do período. Na aplicação museológica dos painéis observa-se uma justaposição à parede, de forma a criar a ilusão de efectiva aplicação parietal, tendo estas sido pintadas para contrastar com as composições azulejares. Deste núcleo, destacamos a diversidade de temas e estilos, bem como os painéis figurativos de temas profanos e religiosos, os frontais de altar, os padrões e os grotescos de filiação flamenga, mas de produção portuguesa<sup>329</sup>.

No início de 1965 o museólogo redigiu novo documento, desta feita com uma relação dos materiais e trabalhos necessários para a inauguração do museu. Não existindo referência sobre uma inauguração formal sabe-se, no entanto, que Santos Simões solicitou junto do director interino do MNAA, Abel de Moura (1911-2003), apoio financeiro para provimento de dois guardas para o museu<sup>330</sup>. Finalmente, a 18 de Dezembro de 1965, no decreto-lei nº46758<sup>331</sup> que promulga o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia, foi atribuída existência legal ao Museu do Azulejo, enquadrado como anexo do MNAA.

No entanto, o problema da abertura do Museu não ficaria resolvido. Às questões já referidas acrescia outra, relacionada com a dupla tutela existente em 1967. Enquanto equipamento museológico, o Museu era tutelado pela Direcção-Geral de Belas-Artes e Ensino Superior, mas a DGEMN era responsável pelo património móvel classificado. Nesta época,

---

<sup>327</sup> Idem, *Ibidem*, p.205.

<sup>328</sup> Vide Fig. 34.

<sup>329</sup> Vide Fig. 35 e 36.

<sup>330</sup> LOUREIRO, Fátima Dias – As colecções de azulejaria: do Museu Nacional de Arte Antiga ao Museu do Azulejo, In *João Miguel dos Santos Simões: 1907- 1972*, p. 206.

<sup>331</sup> <http://www.dre.pt/pdf1s/1965/12/28600/16961705.pdf> (consultado a 8 de Março de 2013)

Maria José de Mendonça (1905-1976) sucedeu a João Couto na direcção do MNAA, tendo visitado os espaços para se inteirar das condições de montagem e organização, para se perspetivar a abertura ao público do Museu do Azulejo<sup>332</sup>.

Santos Simões voltava a relatar os constrangimentos financeiros que terão estado, desde 1965, na origem de um abrandamento substancial na prossecução dos trabalhos.

A reunião entre a Direcção-Geral de Belas-Artes e Ensino Superior, a DGEMN e o MNAA tiveram efeitos práticos imediatos, agilizando-se, a partir de então, as condições necessárias para abertura ao público do museu. Entre estas, destacava-se a celebração de acordos com a Casa Pia para cedência de instalações, apoio pecuniário para desenvolvimento das áreas de retaguarda do museu, etc. À DGEMN competia a realização de obras de vulto nos edifícios<sup>333</sup>.

O Museu estava preparado para receber visitantes em 1968, mas estes só podiam fazê-lo através da entrada da Igreja, o que desagradou a Santos Simões que, um ano depois, continuou a bater-se por uma entrada condigna e independente, a antiga entrada do convento, situada na ala nascente do edifício.

Santos Simões redigiu novo relatório, em Janeiro de 1970, em jeito de balanço, traçando um percurso de trabalho desde que se havia comprometido com a instalação do Museu do Azulejo, missão que se estendera durante uma década e que ainda não estava finalizada, pois havia ainda pequenas tarefas a ultimar antes da inauguração do espaço. Neste relato deixava transparecer o seu desalento, pois os trabalhos haviam-se prolongado demasiado no tempo, e a contínua presença de constrangimentos de variada ordem, haviam consumido consideravelmente a sua energia e entusiasmo<sup>334</sup>. Nesse mesmo mês, o arquitecto Nuno Beirão, da DGEMN, deslocou-se à Madre de Deus para discutir a instalação do painel de *Nossa Senhora da Vida* na Casa do Presépio, cuja instalação viria a acontecer em Maio do mesmo ano. Este acontecimento deverá ter trazido algum alento a Santos Simões que, em ofício dirigido à directora do MNAA, renovava o interesse e a urgência na realização da inauguração oficial do Museu do Azulejo, apontando uma data para a Primavera ou para Outono, altura em que estaria a decorrer o *Primeiro Simpósio Internacional de Azulejaria*, a cuja Comissão organizadora presidia.

Em Setembro do mesmo ano, Santos Simões redigiu um documento com vista à edição de um desdobrável traduzido em inglês e francês, em que contextualiza historicamente o

---

<sup>332</sup> LOUREIRO, Fátima Dias – As colecções de azulejaria: do Museu Nacional de Arte Antiga ao Museu do Azulejo, In *João Miguel dos Santos Simões: 1907- 1972*, p. 207.

<sup>333</sup> Idem, *Ibidem*, p. 207.

<sup>334</sup> Idem, *Ibidem*, p. 208.

Convento da Madre de Deus e esquematiza um guia de visita à exposição. Esta deveria iniciar-se na igreja, passando depois pela sacristia, coro-baixo, piso térreo do claustro, onde se encontravam as seis salas dedicadas à azulejaria dos séculos XV ao XVIII, reservando-se uma à azulejaria estrangeira<sup>335</sup>.

Foi, efectivamente, durante a realização do *Primeiro Simpósio Internacional de Azulejaria*, que decorreu, entre 13 e 20 de Outubro, a abertura ao público do Museu do Azulejo, enquanto secção de Cerâmica do MNAA. A feliz coincidência de datas deverá ter tornado a ocasião particularmente especial para Santos Simões. Simbolicamente, foi o apogeu de uma campanha pela valorização da azulejaria e, simultaneamente, de uma vida de dedicação à disciplina. Os primeiros visitantes foram os participantes do *Simpósio*, o que permitiu àquele investigador reunir à sua volta um público particularmente apreciador do azulejo, entre os quais se destacavam especialistas nacionais e internacionais. A sessão matutina do dia 15 de Outubro realizou-se no Museu, seguida de almoço que decorreu no piso térreo do claustro e oferecido pelo Ministro da Educação Nacional<sup>336</sup>.

Concretizava-se, assim, a abertura do Museu ao público, "*embora não se tenha formalizado uma inauguração oficial*"<sup>337</sup>. Os espaços da Madre de Deus haviam sido convertidos apresentando uma colecção notável, proveniente dos depósitos do MNAA e da angariação de exemplares azulejares aspecto em que Santos Simões se tinha empenhado. A apresentação de azulejaria portuguesa desde o século XV e a secção de azulejaria estrangeira em território nacional, tornavam a colecção única e de valor inestimável. A expansão do projecto estaria agora facilitada pela disposição museológica que apresentava.

Até ao final da sua vida, em 1972, Santos Simões continuou a campanha de valorização do azulejo através de acções de salvaguarda, investigação e divulgação, catapultando-o para um lugar de referência no panorama nacional e internacional no estudo da Azulejaria e Cerâmica.

Após a sua morte, em 1973, Rafael Salinas Calado foi convidado pela então directora do MNAA, Maria José Mendonça, para dirigir o Museu do Azulejo, ainda na condição de secção de Cerâmica do referido Museu. A autonomização do Museu do Azulejo face ao MNAA ocorreu em 1980, através o Decreto-Lei n.º 404/80<sup>338</sup>, de 26 de Setembro, tornando-se, a partir de então, Museu Nacional do Azulejo, mas o que daí resultou já não se enquadra dentro da proposta de reflexão a que nos propusemos.

---

<sup>335</sup> Idem, *Ibidem*, p. 208.

<sup>336</sup> Idem, *Ibidem*, p. 209.

<sup>337</sup> Idem, *Ibidem*, p. 209.

<sup>338</sup> <http://www.dre.pt/pdf1s/1980/09/22300/29242926.pdf>

## CONCLUSÃO

Em certa medida, foi devido à descontextualização do azulejo, retirado dos locais para onde havia sido originalmente concebido, que podemos falar hoje de azulejo como objecto de exposição ou objecto museológico. Em rigor, muitos objectos artísticos dispostos em museus são destituídos do seu contexto e da sua funcionalidade e, à luz de um sistema de valores que os legitima, são considerados obras de inegável valor artístico. Todavia, no caso do azulejo esta realidade é ainda mais inquietante, uma vez que, na aplicação primeira deste material está uma utilidade funcional e decorativa de revestimento arquitectónico, que se perde para sempre quando este é retirado da sua localização original.

No século XIX, as peças de azulejo disponíveis para integrar exposições ou colecções provinham de património arquitectónico destruído ou espoliado, razão pela qual a sua recolha e integração em edifícios ou colecções constituiu, de certo modo, uma forma de preservação. Foi perante a delapidação, destruição e demolição de edifícios que o arquitecto José Maria Nepomuceno, no exercício das suas funções, se viu perante a desintegração do património azulejar, o que o levou a recolher, durante trinta anos, azulejos dos edifícios em que trabalhou, constituindo deste modo a maior colecção azulejar da época.

Assim, e analisando a matéria tratada na primeira parte deste estudo, é possível concluir que o coleccionismo de Oitocentos privilegiou os azulejos mais antigos, ou seja, a *azulejaria arcaica*. Os exemplares presentes nas exposições analisadas remontam, sobretudo, aos séculos XV e XVI. São raros os exemplares anteriores ao século XV, correspondendo estes a composições cerâmicas para pavimentos. Embora em menor número, identificam-se, ainda, azulejos do século XVII nas colecções sendo bastante mais reduzidos os exemplares do século XVIII ou mesmo XIX. Este decréscimo de interesse pela azulejaria setecentista e oitocentista encontra explicação em diversos factores. Por um lado, em finais do século XIX haveria ainda muitos painéis setecentistas cumprindo a função para a qual foram concebidos, revestindo casas, igrejas e palácios. Por outro lado, e ainda em relação ao século XVIII, note-se que a azulejaria se caracterizava pela predominância de revestimentos figurativos de grandes dimensões, o que certamente implicava, por parte do coleccionador, espaço disponível para acondicionar ou expor estes conjuntos azulejares. Mesmo que apenas se conservassem painéis e não o revestimento integral, estes continuavam a apresentar dimensões significativas. Estamos, pois, perante constrangimentos que são menos expressivos em relação aos exemplares dos séculos anteriores,



uma vez que as composições de padrões permitem a constituição de painéis de dimensões variáveis. Na verdade, para formar um padrão de módulo 2x2 apenas são necessários quatro azulejos. Ainda assim, verificámos que alguns colecionadores, ou organizadores, optaram por expor estes azulejos isoladamente, como espécies unitárias autónomas, ou, em alternativa, expuseram painéis formados por azulejos de diversos padrões. Recorde-se, por exemplo, o único quadro presente na *Exposição Distrital de Aveiro*, com catorze padrões.

Neste sentido, os azulejos *hispano-mouriscos* dos séculos XV e XVI trazem mais vantagem, no ponto de vista de um colecionador, porque são na sua maioria módulos únicos, isto é, a unidade de repetição é composta apenas por um azulejo. Ou seja, trata-se de espécies unitárias autónomas que possuem, por si só, unidade formal e estética. Aos factores já enunciados sobre a preferência pelos azulejos *hispano-mouriscos*, acresce a sua produção em centros de fabrico castelhanos de labor antigo, o que atesta a sua legitimidade artística. Por outro lado, inseriam-se num período histórico considerado de esplendor na História portuguesa, o dos Descobrimentos. Enquadravam-se, ainda, na estética e no entendimento do coevo *Movimento Arts & Crafts* de William Morris e John Ruskin, conhecido em Portugal, que privilegiava os motivos simples e genuínos e a técnica artesanal, imbuídos numa certa sacralidade popular, em concordância com o que defendia Joaquim de Vasconcelos. Estes vários aspectos - portabilidade e reconhecimento artístico e histórico -, aliados à raridade e ancestralidade dos exemplares, fizeram deles os mais cobiçados e valorizados, tanto para fins de colecionismo como museológicos.

Para além dos azulejos hispano-mouriscos, identificámos também exemplares de produção italiana e holandesa, que, pela técnica e qualidade artística, ou mesmo pelo mérito reconhecido de alguns pintores, entre os quais se destaca Francisco Niculoso, foram valorizados pelos colecionadores.

Continuando a seguir, através de períodos artísticos e cronológicos, a representatividade da azulejaria nas colecções e exposições, conclui-se que o azulejo do século XIX e, como tal, contemporâneo de toda esta actividade expositiva, esteve pouco representado nas exposições analisadas, com excepção das que promoveram as artes industriais. Num panorama de colecionismo muito voltado para o passado, é natural que a produção coeva não tenha suscitado grande interesse. Outro factor a considerar é que estes azulejos empregavam novas técnicas industriais e mecanizadas o que, para as mentalidades mais conservadoras, significava destituir o azulejo das suas características formais e estéticas tradicionais. Esta atitude perante o azulejo Oitocentista transita, como vimos, para os meios mais conservadores do século XX. O contínuo desinvestimento na formação de artífices e de pintores resultava, por um lado, na escassez de

trabalhadores do ofício e, por outro, a falta de instrução comprometia as suas competências técnicas e artísticas.

Neste panorama, Joaquim de Vasconcelos desempenhou um papel fundamental na tentativa de inverter a situação. Se as primeiras obras refletem a sua preferência pela azulejaria antiga baseada em todos os predicados que explanámos antes, o seu pensamento e acção progridem no sentido da valorização das artes industriais suas contemporâneas. A campanha de exposições que organizou, ou às que esteve ligado, mas, sobretudo, as exposições de Aveiro e do Porto, ambas em 1882, serviram de contraponto à *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* de Lisboa assinalando, também, uma mudança de paradigma. Este tinha por base a ideia de que o futuro das artes portuguesas estava nas *artes caseiras* de herança ancestral, e que o primor dessas dependia e necessitava da instrução e formação dos artífices para vingar. Neste sentido, enveredou, então, pela via das exposições *civilizadoras* com o objectivo de fomentar a instrução dos artistas, dedicando parte considerável da sua vida a esta contenda. As investigações que realizou neste âmbito terão contribuído para a própria valorização da azulejaria. Como aliás tem vindo a ser reconhecido por outros investigadores como Santos Simões que considera os estudos de Vasconcelos: "*sem contestação, os mais fundamentalmente importantes para a história do azulejo em Portugal. Pela primeira vez – e talvez mesmo única vez – se tentou trazer o azulejo para um plano de estudo, independente do da cerâmica de escaparate (...)*"<sup>339</sup>.

As exposições analisadas ao longo deste estudo são exposições efémeras que, historicamente, se situam entre o coleccionismo privado e o aparecimento da museologia, ou seja, quando o coleccionismo deixa a esfera privada disponibilizando os seus objectos para fruição pública. Muito embora, nesta fase, ainda não se pudesse falar cabalmente de instituições museológicas, identificam-se alguns critérios que, nos dias de hoje, são passíveis de classificar como museológicos. Entre estes, destaca-se a definição de critérios, a selecção de objectos, as opções expositivas e, num sentido mais alargado, os objectivos relacionados com o público-alvo a quem estas mostras se dirigiam.

Observando os critérios utilizados nas exposições a partir da documentação disponível, isto é, das descrições de catálogos, de periódicos da época e de algumas fotografias, concluímos que quase todas privilegiaram a organização por núcleos expositivos que correspondiam aos coleccionadores, por sua vez organizados cronologicamente. A excepção foi a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, em que os objectos se encontravam dispersos

---

<sup>339</sup> SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. p. 24.

por várias salas, onde se podiam observar várias tipologias reunidas, aparentemente, sem critério. As opções expositivas definidas para esta mostra poderão ter conduzido mesmo a que peças de maior vulto perdessem impacto face à multiplicidade de objectos expostos.

A exposição ornamental mereceu várias críticas, designadamente de Joaquim de Vasconcelos, que, além de se opor aos critérios que presidiram à selecção de objectos, apontava vários problemas expositivos. Entre estes, destaca-se aglomeração de objectos e a falta de rigor na escolha dos mesmos, mas, sobretudo, a ausência da componente pedagógica, pois não havia legendas nem qualquer tipo de recurso informativo que fornecesse dados sobre as peças. Muito embora tivessem sido organizadas visitas, esta opção significava que a exposição seria mais facilmente apreendida por um público esclarecido, como estudiosos ou viajantes.

As exposições organizadas por Joaquim de Vasconcelos denotam algumas alterações em relação à *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*. A azulejaria foi exposta em conjunto com a cerâmica na *Exposição-Bazar de Belas-Artes*, na *Exposição Distrital de Aveiro - Relíquias da Arte Nacional* e na *Exposição distrital de Coimbra*. Por sua vez, a *Exposição de Cerâmica* foi a única a apresentar uma secção dedicada exclusivamente à azulejaria, dividida em dois núcleos – a colecção de José Maria Nepomuceno e a colecção do Museu do Carmo. No caso da primeira, os exemplares foram dispostos cronologicamente. Já no caso dos azulejos do Museu do Carmo optou-se por criar conjuntos em vitrines e bancadas, estas sim organizados por ordem cronológica.

Os critérios expositivos de Joaquim de Vasconcelos manifestavam uma forte preocupação pedagógica. Este último enfoque determinou a consagração de critérios cronológicos como forma de ordenação de estilos no tempo, pois, para Vasconcelos, era através da cronologia que se podia observar a evolução de conceitos estéticos e estilísticos na arte portuguesa.

Todas as exposições analisadas editaram, com maior ou menor volume e com sucintas ou dilatadas descrições, catálogos ou outras publicações, que preservaram a memória das exposições, constituindo documentos imprescindíveis para o seu estudo e, no caso do presente trabalho, para aferir da presença de exemplares de azulejaria. A *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* publicou o primeiro catálogo ilustrado em Portugal, que relaciona entradas descritivas com imagens, incluindo três fotografias de painéis de azulejos.

Na segunda parte, dedicada ao século XX, seguimos a metodologia já empregue a propósito do século XIX, apresentando exposições consideradas relevantes para a azulejaria, nelas observando o destaque dado ao azulejo enquanto objecto museológico. Paralelamente, a

reflexão acerca destas exposições foi, por vezes, interrompida, para dar conta do trabalho que, a partir de meados de 1940, Santos Simões iniciou em torno do espólio azulejar do MNAA. O desenvolvimento do trabalho daquele investigador veio alterar profundamente o rumo da colecção deste museu e, em simultâneo, o próprio estatuto do azulejo, dotando-o, como vimos, de autonomia disciplinar e artística.

Iniciámos o estudo do século XX com a análise de quatro exposições<sup>340</sup> de características idênticas, e que tiveram como objectivo a promoção da cerâmica, expondo, entre estas peças, conjuntos de azulejos. Apesar de, na *Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional em Vianna do Castelo*, a representação azulejar ter sido incipiente, incluímos este certame pelo facto de ter promovido a cerâmica nacional e não apenas a regional, acompanhando o evento com um catálogo que compilava uma série de estudos, visando o incremento artístico da população em geral, mas, naturalmente, mais dirigido ao público interessado em cerâmica.

A *Exposição Olisiponense* e a *Exposição Ulissiponense* focaram a produção cerâmica lisboeta e enquadraram cronologicamente as peças ali exibidas dentro das mesmas balizas temporais, ou seja, entre os séculos XVI e inícios do século XIX. É de notar, no entanto, a sua abordagem tradicionalista da azulejaria, valorizando os mesmos estilos e produções das exposições que analisámos no século XIX, Muito embora separadas no tempo por mais de vinte anos, é possível estabelecer vários paralelismos entre as duas exposições realizadas na capital. Ambas apresentaram parte da colecção da *Associação dos Arqueólogos Portugueses*, assim como a de outros pequenos coleccionadores. No caso da *Exposição Ulissiponense* foram exibidas ainda colecções públicas, como é o caso da procedente da *Academia de Ciências de Lisboa* e a do *Museu Municipal*, onde se realizou o certame. Ambas as iniciativas foram reconhecidas pela imprensa da época, e apenas limitadas pela sua efemeridade, pois nesta época ecoava já o desejo da criação de instituições de conservação e divulgação das artes decorativas portuguesas, com carácter permanente<sup>341</sup>, através dos museus.

Ainda em relação à *Exposição Ulissiponense*, e debruçando-nos sobre algumas imagens da época, parece evidente estarmos perante uma montagem expositiva mais organizada, é, no elenco das exposições analisadas, a primeira que inclui azulejos, enquanto objecto museológico, em salas

---

<sup>340</sup> As exposições mencionadas são a *Exposição de Cerâmica* de 1901, a *Exposição Olisiponense* de 1914, a *Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional em Vianna do Castelo* de 1915 e a *Exposição Ulissiponense* de 1936.

<sup>341</sup> A este respeito podemos ver, a propósito da *Exposição Ulissiponense* o desejo expresso por Joaquim Leitão na criação de um "*Museu de Azulejos e Faianças*", assinalando que este projecto estaria "*em marcha*" in *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*. Nº20, (Abril a Setembro 1936) 61

com azulejaria pré-existente, apoiando, em certa medida, os azulejos expostos através do contexto que os pré-existentes lhes emprestavam.

De acordo com o *Guia da Exposição do Mundo Português*, esta, que se constituiu como a maior mostra efémera da cultura portuguesa até à época, terá apresentado, no *Pavilhão da Honra e de Lisboa*, alguns painéis azulejares que pertenceriam a colecções do Estado. Aí teria estado o emblemático painel *Grande Panorama de Lisboa*, então datado do século XVIII, enquadrando-se no pavilhão que privilegiou aspectos e testemunhos histórico-artísticos relacionados com a História lisiponense.

As reformas iniciadas por José de Figueiredo no MNAA, à luz dos novos pressupostos museológicos, encontraram continuidade no trabalho de João Couto que, sucedendo-lhe, procurou expandir a acção multidisciplinar que, na sua opinião, um museu devia ter. João Couto foi fundamental e cooperante com as propostas de Santos Simões, cujo convite para estudar as colecções de azulejaria do MNAA, na década de 1940, nasceu da sua própria iniciativa. Foi este investigador quem, pela primeira vez, deu um tratamento condigno às colecções azulejares daquele museu. A descoberta de exemplares de inestimável valor artístico, aquando da inventariação, terão motivado Santos Simões a organizar uma exposição temporária sobre azulejaria, certamente o primeiro grande acontecimento promovido por si no âmbito do MNAA.

A *6ª Exposição Temporária – Azulejos*, realizada em 1947, foi a primeira mostra monográfica de azulejaria alguma vez realizada em Portugal e, acrescente-se, no contexto de um museu, segundo os pressupostos museológicos então vigentes. A selecção de peças reflectia a relevância e representatividade da colecção dentro do que foi o uso e gosto da azulejaria em Portugal, e terá sido este o seu discurso expositivo. A exposição estruturava-se por núcleos, apresentava-se fluída e sóbria e sem necessidade de recurso a elementos cénicos para fazer destacar a relevância dos objectos. A componente pedagógica, tão relevante para Santos Simões, marcava presença através da criação de núcleos ordenados cronologicamente e que permitiam ao visitante constatar a variedade de estilos, funções e composições azulejares ao longo dos séculos. Esta mesma via será depois implementada no que viria a ser o Museu do Azulejo, de cujo núcleo e organização esta exposição foi o embrião.

No elenco cronológico de exposições analisadas destacou-se a *Exposição de arte portuguesa em Londres (800-1800)*, que decorreu na *Royal Academy of Arts*, em 1955, comissariada por Reinaldo dos Santos. Uma vez que a exposição se propunha sintetizar oitocentos anos de arte portuguesa, importava aferir a representação da azulejaria neste certame, para mais comissariado por um

estudioso desta expressão cerâmica<sup>342</sup>. O discurso expositivo era marcado pela montagem cenográfica das peças, que remetiam para períodos de esplendor da História portuguesa. Museograficamente a mostra parece algo anacrónica ou desfasada do seu tempo, estando mais próxima, pelos motivos que explanámos, de uma exposição de fim do século XIX ou inícios do século XX.

Finalmente a última parte do nosso estudo é reservada ao papel desempenhado por Santos Simões na conversão do Convento da Madre de Deus em Museu do Azulejo, primeiro como anexo do MNAA e, já nos anos 80, emancipando-se e auferindo o estatuto de Nacional. Santos Simões ocupou-se entusiasticamente de todas as tarefas que considerou determinantes para o estabelecimento de um museu com uma colecção notável, confiando no seu conhecimento enquanto historiador e museólogo, devolvendo ao país uma herança cultural que havia sido secundarizada, para não dizer encaixotada, durante séculos. A sua acção desenvolveu-se na afirmação do azulejo enquanto objecto museológico, tendo-se dedicado, simultaneamente, ao estudo e à investigação que fundamentaram, do ponto de vista teórico, o azulejo, dotando-o de *personalidade artística* e permitido, enfim, a sua autonomização perante a cerâmica e a consagração de uma disciplina de estudo independente.

Os museus têm-se constituído, ao longo dos tempos, como instituições em permanente mutação, permeáveis às transformações sociais e ao progresso das diferentes áreas de conhecimento que aglutinam, destacando-se, naturalmente a história de arte e a museologia. Com efeito, o museu é uma instituição com características muito próprias, com ligações complexas ao(s) tempo(s) e ao(s) espaço(s). Por um lado, pertence a um tempo e circunscreve um período temporal que corresponde às colecções que guarda, por outro, cria um espaço fora do espaço e fora do tempo.

De acordo com Michel Foucault esta estruturação do tempo surge no século XIX, com uma noção do tempo passado e uma nova relação com a história, que vai implicar a percepção de património e, subsequentemente, a intenção de o proteger e salvaguardar<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> De notar que em 1957 Reinaldo dos Santos publicou a primeira síntese sobre a história do azulejo português. Cf. SANTOS, Reinaldo dos – *O Azulejo em Portugal*.

<sup>343</sup> O mesmo autor atribui uma categorização a diferentes tipos de espaço: "*a ideia de acumular tudo, de criar uma espécie de arquivo geral, o fechar num só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos, a ideia de construir um lugar de todos os tempos, fora do tempo e inacessível ao desgaste que acarreta, o projecto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar imóvel, enfim, todo este conceito pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias típicas da cultura ocidental do século XIX.*" Vide FOUCAULT, Michel – Des Autres Espaces in *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, Outubro 1984. O texto foi proferido numa conferência realizada no Centro de Estudos de Arquitectura na Tunísia em 1967, publicado apenas em 1984.

Disponível online em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>.

Como já foi referido, os museus estão no centro de várias conexões que se estabelecem entre diferentes campos do saber. A relação que criamos entre história e memória é dependente de um conjunto de variáveis e, nestes locais, estas são circunscritas pelo período temporal e pelo espaço museológico a que nos reportamos.

No caso concreto do Museu do Azulejo<sup>344</sup>, podemos considerar haver vários níveis intercomunicantes de importância patrimonial, tendo em conta (1) a colecção de objectos museológicos azulejares; (2) os azulejos que foram reaplicados em finais do século XIX aquando das grandes obras levadas a cabo por José Maria Nepomuceno e Liberato Teles; (3) os azulejos pré-existentes em alguns dos locais nele englobados, que permanecem *in situ* em espaços que integram o percurso expositivo desde a criação do Museu<sup>345</sup>, como a Igreja, a sacristia, o coro-alto e a Capela de Santo António; e, em última instância, (4) o próprio monumento arquitectónico que os alberga. Estamos, pois, perante uma invocação da memória das colecções e do edifício, sendo que a articulação entre ambas veio a criar um novo contexto, propiciador de novas leituras sobre as peças e o imóvel. A complexidade desta problemática comporta as questões relacionadas com o azulejo enquanto objecto museológico, destituído do seu contexto original. Ele surge enquadrado num novo âmbito, ainda que lhe possa ser devolvida a memória recorrendo-se a soluções museográficas que evidenciem a sua associação à arquitectura e a um tipo de comunicação sobre o *objecto*, que permita ao visitante imaginar a sua concepção e configuração original, *in situ*.

As relações entre os diferentes núcleos que compõem o espólio expositivo do museu (a colecção e os azulejos musealizados e *in situ*) são, pois, enquadradas pelo próprio monumento, bem como pela história e memória deste. Debruçando-nos sobre o conceito de singularidade, ou seja, a *aura* que Walter Benjamin atribui às obras de arte, cremos que, no contexto do Museu do Azulejo, podemos considerar a dimensão *aurática* de todo o espaço, como condição não apenas exclusiva das obras expostas: "(...) *o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se*

---

Está igualmente disponível online uma tradução portuguesa de Pedro Moura: [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html). Acedidos a 20.03.2013. Neste artigo Foucault considera as bibliotecas e os museus como "heterotopias próprias à nossa cultura (...), ligadas à ideia de eternidade". Tony Bennett irá retomar esta ideia mais tarde, desenvolvendo-a. *Vide* BENNETT, Tony – *The birth of the museum – History, Theory, Politics*, p.1-13

<sup>344</sup> Estes mesmos níveis de importância patrimonial mantêm-se em presença ainda nos dias de hoje, no Museu Nacional do Azulejo.

<sup>345</sup> A título de exemplo, os painéis azuis e brancos da igreja resultaram de uma encomendada à Holanda, mais concretamente à oficina de Jan van Oort, tendo a obra sido concluída em 1699 por Wilem van der Kloet, certamente devido ao falecimento do primeiro. Já se encontravam aplicados em 1687, tendo a obra sido paga por Luís Correia da Paz, deputado do Tribunal da Junta do Comércio do Brasil. *Vide* MATOS, José Sarmento de, PAULO, Jorge Ferreira – *Caminho do Oriente. Guia Histórico*, vol. II, p. 12.

*encontra. É todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso, contam tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objecto*"<sup>346</sup>.

O percurso trilhado pela museografia, desde os ambientes cumulativos de pendor enciclopédico de finais do século XVIII, atravessou várias fases impulsionadas pelo cruzamento multidisciplinar de áreas do conhecimento, que foram conferindo aos objectos diferentes valorações. As apresentações museológicas tornaram-se mais rigorosas na selecção das obras e, acompanhadas pelos avanços das disciplinas museológicas, patentes na montagem expositiva do Museu do Azulejo, como o concebeu Santos Simões. Deste modo, legitimava-se a sua validade enquanto objecto, definida por espaços museológicos despojados e sem sombra dos complexos ambientes cenográficos de outrora. Estes novos espaços de exposição proporcionam a fruição e interpretação das obras por parte dos visitantes, estabelecendo entre museus e os que a eles acorrem uma relação dialéctica.

Estes atributos estavam bem presentes no pensamento e acção de Santos Simões quando afirmava que: "*O Museu é um estabelecimento de ensino, indispensável para a formação cultural da sociedade, e um testemunho de civilização. Estamos longe da noção do museu-colecção, estático, hermético, silencioso... e deserto. O Museu deve ser antes dinâmico, vário e extrovertido (...)*"<sup>347</sup>.

Nas últimas décadas, a azulejaria tem merecido atenção especial por parte da comunidade científica e não só, num interesse materializado em diversas investigações multidisciplinares que, na senda de Santos Simões, têm trazido contributos decisivos para a história do azulejo em Portugal. Não obstante, o estudo do azulejo, desfasado do seu contexto original, não tem sido objecto de grande interesse. Há mais de um século que é possível falar de azulejo enquanto objecto museológico e, no entanto, as abordagens às grandes problemáticas patrimoniais não o consagram. O presente trabalho pretende, pois, contribuir para inverter esta condição, procurando trazer uma perspectiva renovada sobre a questão, chamando a atenção para a sua importância e, em última análise, contribuindo para o surgimento de outros estudos sobre a matéria.

---

<sup>346</sup> BENJAMIN, Walter – A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. Este texto corresponde a uma segunda versão de um texto iniciado por Walter Benjamin em 1936, sendo publicado em 1955. Disponível online em: [http://www.dorl.pcp.pt/images/SocialismoCientifico/texto\\_wbenjamim.pdf](http://www.dorl.pcp.pt/images/SocialismoCientifico/texto_wbenjamim.pdf). Acedido a 20.03.2013.

<sup>347</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*, p. 266.



Entre os diversos aspectos abordados, um dos que mais se destaca, pelas possibilidades de avanço do conhecimento nesta área, é o da identificação de exemplares que foram pertença de coleccionadores privados e públicos. Analisar a sua presença nas referidas exposições permitiu também traçar, em alguns casos, o percurso das peças até à actualidade e identificar parte delas na presente colecção do Museu Nacional do Azulejo. Por um lado, pudemos apontar e aferir o gosto de coleccionadores privados que apresentavam azulejos nas suas colecções, como o rei D. Fernando II, A. M. Cabral, o arquitecto José Maria Nepomuceno, detentor de uma vastíssima colecção, ou instituições como a *Associação dos Arqueólogos Portugueses*. Neste sentido, um dos arquivos que, infelizmente, não tivemos oportunidade de consultar, mas que pode vir a revelar-se uma fonte documental chave para o entendimento do coleccionismo de azulejo é o espólio do fotógrafo Emílio Biel, que se encontra na Casa do Infante-Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto. Nele guardar-se-ão, presumivelmente, as imagens dos objectos que Biel fotografou da colecção de azulejaria de José Maria Nepomuceno, aquando da *Exposição de Cerâmica* que decorreu em 1882, no Palácio de Cristal, no Porto. Esta é uma via de investigação que nos propomos vir a desenvolver em estudos futuros.

Por outro lado, a forma como a azulejaria foi removida dos seus espaços originais, e a relativa importância que tinha, à época, favoreceu a perda, em muitos casos, da identificação da proveniência. Constituíram excepção a esta prática os dois exemplos que mencionamos de seguida. O catálogo da colecção de azulejaria de Nepomuceno, apresentada na *Exposição de Cerâmica* de 1882, teve o cuidado de relacionar espécimes azulejares e respectivas proveniências. Liberato Teles, por sua vez, redigiu e fez publicar um opúsculo onde descreveu, no contexto das obras do Convento de Madre de Deus, as reaplicações de azulejos e quais as suas proveniências. Muitas das proveniências conhecidas hoje são já o resultado de investigações posteriores, como a que aqui apresentamos. Os resultados deste, e de outros estudos, podem complementar os inventários das colecções nacionais, contribuindo para o preenchimento efectivo, na respectiva ficha de inventário, do campo relativo à proveniência, que, no caso do Museu Nacional do Azulejo regista muitas vezes *Fundo antigo* ou *Proveniência desconhecida*. Além deste, os dados revelados por este trabalho de projecto completam ainda campos como o que elenca as exposições em que alguns painéis estiveram expostos. Uma ficha de inventário mais completa potencia as relações que se podem estabelecer entre proveniências, coleccionadores, eventuais depósitos e exposições em que estiveram presentes, assumindo a documentação, em pleno, o registo das várias fases que o azulejo atravessou enquanto objecto museológico. Assim, passo a

passo, vai sendo possível construir a *biografia* de cada objecto azulejar e o entendimento e valorização que cada época soube dar.

O problema dos objectos deslocados e posteriormente integrados em colecções museológicas não é, todavia, exclusivo da azulejaria. Muitas outras tipologias encontram-se nas mesmas condições, em virtude da realização de inventários apressados ou da completa ausência dos mesmos, que se traduz na *orfandade* de muitos dos bens culturais que integram colecções nacionais. Neste sentido, e considerando as perspectivas de trabalho futuro que se abrem após a conclusão do presente estudo, consideramos que seria de grande utilidade criar uma base de dados para localizar e atribuir as procedências. A questão da proveniência<sup>348</sup>, do registo de transferências e a circulação de obras são outros dos assuntos cada vez mais relevantes no quadro da museologia actual<sup>349</sup>.

Em relação às particularidades expositivas que a azulejaria implica, as sucessivas direcções do MNAz têm sido sensíveis a esta questão, ensaiando, em alguns casos, montagens mais complexas, como é o caso do painel da *Nossa Senhora da Vida*, que tenta confrontar o visitante com a ausência da arquitectura original.

Todavia, como complemento à exposição do azulejo enquanto objecto, poderia ser interessante equacionar a possibilidade de desenvolver um projecto de investigação sobre proveniências e reconstituição de espaços originais, com o objectivo de integrar esses dados na museografia. Alguns dos edifícios de onde são provenientes painéis da colecção do MNAz ainda existem, o que facilita reconstituir a disposição original dos azulejos no espaço, e, noutros casos, os dados obtidos pela investigação poderiam permitir a reconstituição 3D de alguns destes ambientes já desaparecidos<sup>350</sup>.

O ponto fulcral deste estudo assenta na concepção do azulejo como objecto, cujo percurso acompanhámos ao longo de mais de um século. Terminamos com a certeza de que se deve aos coleccionadores, e a vários outros interessados e investigadores da cerâmica nacional, a existência, ainda hoje, de muitos exemplares de azulejo, parte dos quais conservados no âmbito

---

<sup>348</sup> A este respeito, *Vide* entre outros YEIDE, Nancy; AKINSHA Konstantin; WALSH, Amy – *The AAM Guide to Provenance Research*. ou FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge – *Provenance: An Alternate History of Art*.

<sup>349</sup> Sendo que os casos de investigações mais conhecidos, que dizem respeito a esta matéria, no panorama internacional, são os das obras de arte que foram deslocadas no contexto da II Guerra Mundial, com grande enfoque nas instituições museológicas dos Estados Unidos da América e de França. A este respeito disponibilizamos alguns exemplos de iniciativas de instituições museológicas de referência como o MOMA- Museum of Modern Art de Nova York, entre outros, *Cf* <http://www.moma.org/collection/provenance/> <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/>; <http://www.metmuseum.org/research/provenance-research-project/>; <http://www.nepip.org/>; [http://www.ifar.org/provenance\\_guide.php](http://www.ifar.org/provenance_guide.php). Acedidos a 16.03.2013.

<sup>350</sup> Veja-se o exemplo do projecto desenvolvido pelo Museu da Cidade que reconstituiu Lisboa antes do Terramoto, apresentado em 2010. Acedido a 16.03.2013.

do Museu Nacional do Azulejo, cuja criação coincide com o final da nossa reflexão. No entanto, ao azulejo descontextualizado não deixa de lhe faltar a arquitectura que lhe dá sentido. Assim, sem perder a identidade do azulejo enquanto objecto, é hoje possível desenvolver uma série de recursos passíveis de devolver a estes revestimentos uma parte da sua memória arquitectural onde reside, afinal, a razão da sua existência.

## BIBLIOGRAFIA

### Monografias e partes de monografias

ACCIAIUOLI, Margarida – Exposições do Estado Novo, 1934 – 1940. Lisboa: Livros Horizonte, 1998. ISBN 972-24-1043-1.

BENJAMIN, Walter – *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Disponível online em: [http://www.dorl.pcp.pt/images/SocialismoCientifico/texto\\_wbenjamim.pdf](http://www.dorl.pcp.pt/images/SocialismoCientifico/texto_wbenjamim.pdf). Acedido a 20.03.2013.

BENNETT, Tony – *The birth of the museum – History, Theory, Politics*. London; New York: Routledge, 1996. ISBN 0-415-05388-9.

BOLAÑOS, Maria (ed.) – *La memoria del mundo: cien años de museología, 1900- 2000*. Gijón: Trea, 2002. ISBN 84-9704-034.

CALADO, Luís Ferreira; Leite, Joaquim Passos; PEREIRA, Paulo – O Património Construído e o Ministério da Cultura. In PEREIRA, Paulo (coord) – *Intervenções no Património 1995-2000 Nova Política*. Lisboa: IPPAR, 1997. p. 29-49.

*Cartas de Joaquim de Vasconcelos*. Porto: Marques Abreu, 1975.

COSTA, Paulo Ferreira da (coord. ed.) – *Normas de Inventário: Cerâmica: Artes plásticas e Artes decorativas*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007. ISBN 978-972-776-327-6.

CUSTÓDIO, Jorge – A obra patrimonial da Primeira república (1910-1932), In CUSTÓDIO, Jorge (coord) – *100 anos de património: memória e identidade: Portugal 1910-2010*. Lisboa: IGESPAR, 2010. ISBN 978-989-8052-20-9. p.85-104.

CUSTÓDIO, Jorge – Salvaguarda do património - Antecedentes Históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza. In *Dar futuro ao passado*. Lisboa: IPPAR, 1993. p. 33-71.

FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge – *Provenance: An Alternate History of Art*. Issues& Debates. New York: Getty Research Institute, 2013. ISBN 978-1-60606-122-0.

FOUCAULT, Michel – Des espaces autres. *Hétérotopias*. 1967. Disponível online em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>.

FOUCAULT, Michel – Dos outros espaços. Heterotopias. Tradução para língua portuguesa por Pedro Moura. Disponível online em: [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html). Acedido a 20.03.2013.

FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. vol. I e II. ISBN 9722500600, 9789722500609.

FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991. ISBN 972-25 0045-7.

GONÇALVES, Flávio – *Rocha Peixoto (depoimentos e manuscritos), selecção e notas de Flávio Gonçalves*. Matosinhos: Câmara Municipal, 1966.

GREENBERG, Reese (ed.) – *Thinking about exhibitions*. London; New York: Routledge, 1996. ISBN 0-415-11590-6.

HENRIQUES, Paulo – O museólogo In HENRIQUES, Paulo (coord) – *João Miguel dos Santos Simões: 1907- 1972*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2007. ISBN 978-972-776-338-2. p. 183 – 195.

HERNANDEZ, Francisca Hernandez – *Manual de museologia*. Madrid: Síntesis, 1994. ISBN 9788477382249.

LOUREIRO, Fátima Dias – As colecções de azulejaria: do Museu Nacional de Arte Antiga ao Museu do Azulejo, In HENRIQUES, Paulo (coord) – *João Miguel dos Santos Simões: 1907- 1972*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2007. ISBN 978-972-776-338-2. p. 197 – 209.

MARTINS, Ana Cristina – *Possidónio da Silva (1806-1896) e o Elogio da Memória. Um percurso na Arqueologia de Oitocentos*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2003. ISBN 972-9451-45-1.

MATOS, José Sarmiento de; PAULO, Jorge Ferreira – *Caminho do Oriente. Guia Histórico*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999. vol. II. ISBN 972-24-1058-X.

MATOS, Maria Antónia Pinto de – *Azulejos: obras do Museu Nacional do Azulejo*. Paris: Chandeigne: Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2009. ISBN 978-2-915540-63-5.

MECO, José – *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1989.

*Muséographie: Architecture et Aménagement: Conférence Internationale d'Etudes*. Madrid: Office Internationale des Musées, 1934.

NETO, Maria João Baptista – A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no património arquitectónico em Portugal 1929-1999. In *Caminhos do Património*. Lisboa: DGEMN: Livros Horizonte, 1999. p. 23-43.

NORA, Pierre – Présentation In NORA, Pierre (dir) – *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. Vol. I. ISBN 2-07-070192-1. p. VII e seguintes.

ORTIGÃO, Ramalho – *A arte portuguesa*. Lisboa: Clássica, 1943-1947. 3 vols.

PEREIRA, Paulo – Acerca das Intervenções no Património Edificado. Alguma História In PEREIRA, Paulo (coord.) – *Intervenções no Património 1995-2000 Nova Política*. Lisboa: IPPAR, 1997. p. 13-25.

PIMENTEL, Cristina – *O sistema museológico português (1833 – 1991): em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

QUEIRÓS, José – *Cerâmica Portuguesa*. Lisboa: Typ. Anuario Commercial, 1907.

QUEIRÓS, José – *Olarias do Monte Sinai*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1913.

QUEIRÓS, José, GARCIA, José Manuel (co-aut); PINTO, Orlando da Rocha (co-aut) – *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos: José Queirós, Organização, apresentação, notas e adenda iconográfica à edição de 1907 por José Manuel Garcia e Orlando da Rocha Pinto*. Lisboa: Presença, 1987.

RACZYNSKI, Atanazy – *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard, 1846. p. 427- 434.

RODRIGUES, Ana Maria – *O azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos portugueses: Edições Inapa, 2000. ISBN 972-787-009-0.

RODRIGUES, Paulo Simões – O longo tempo do património. Os antecedentes da república (1721-1910). In CUSTÓDIO, Jorge (coord.) – *100 anos de património: memória e identidade: Portugal 1910-2010*. Lisboa: IGESPAR, 2010. ISBN 978-989-8052-20-9. p. 19-30.

ROSAS, Lúcia – Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais, In *Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos*. Porto: C.L.C/F.L.U.P, 1996. p. 229 - 238.

ROYAL ONTARIO MUSEUM, Communications Design Team – Spatial Considerations In HOOPER- GREENHILL – *The Educational role of the museum*. London; New York: Routledge, sec. edition, 2006. p. 179-190.

SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um colecionador do Porto romântico João Allen (1781-1848)*. Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

SANTOS, Reinaldo dos – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Ed. Sul, 1957.

SEABRA, José Alberto - «A recolha devia fazer-se estugadamente e por completo». Patrimónios em trânsito: extinguir conventos e criar museus, In CUSTÓDIO, Jorge (coord) – *100 anos de património: memória e identidade: Portugal 1910-2010*. Lisboa: IGESPAR, 2010. ISBN 978-989-8052-20-9.p. 35-40.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos - *Depois do Terramoto – Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências, 1917. vol. I, p. 496-498.

SILVA, Francisco Liberato Teles de Castro da – *Mosteiro e Igreja da Madre de Deus*. Lisboa: Imp. Moderna, 1899.

SILVA, Francisco Liberato Teles de Castro da – *Duas palavras sobre pavimentos*. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1896.

SIMÕES, Augusto Filipe - *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola em Lisboa: cartas ao redactor do "Correio da noite" com uma carta do Sr. Fernando Palha ao auctor acerca da colecção de cerâmica*. Lisboa: Typ. Universal, 1882.

SIMÕES, J. M. dos Santos – Considerações sobre a colecção de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga”, In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, n.º 2, (1947) 86-94, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001. ISBN 972-27-1072-9. p. 109 – 114.

SIMÕES, J. M. dos Santos – Da exposição temporária de azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961), In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, (1962) 21-28, reeditado em SIMÕES, J. M. dos Santos; LOPES, Vitor Sousa (ed) – *Estudos de Azulejaria: J. M. dos Santos Simões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001. ISBN 972-27-1072-9. p. 261 – 266.

SIMÕES, J. M. dos Santos – *Da montagem e apresentação museológica de azulejos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969. p. 22-26.

SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*. Haye: Martinus Nijhoff, 1959. p. 36-39.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Ceramica Portuguesa Serie II*. Porto: Typographia Elzeviriana, 1884.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Conde de Raczynski (Athanasius): Esboço biographico por Joaquim de Vasconcelos*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1875.

VASCONCELOS, Joaquim de; VIANA, Maria Teresa Pereira (org. e pref.) – *Indústrias Portuguesas/ Joaquim de Vasconcelos*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural. Departamento de Etnologia, 1983.

YEIDE, Nancy; AKINSHA Konstantin; WALSH, Amy – *The AAM Guide to Provenance Research*. Washington: American Association of Museums, 2001. ISBN 0-931201-73-X.

YRIARTE, Charles – Une visite à l'Exposition Retrospective de Lisbonne, In *Revue de Deux Mondes*, disponível em: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/user/details.php?code=60280>. Acedido a 28.03.2013.

### **Trabalhos Académicos**

ALMEIDA, Ana Cláudia Vespeira de – Da cidade ao museu e do museu à cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do século XX. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. 2009. Mestrado em museologia e museografia.

BAIÃO, Joana Margarida Gregório – Museus de Museus. Uma reflexão. Proposta para uma definição. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 2009. Dissertação de mestrado em museologia.

COSTA, Maria Madalena Cardoso da – Museus e Educação – Contributo para a História e para a reflexão sobre a função Educativa dos Museus em Portugal. Coimbra: Universidade de Coimbra. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação. 1996. Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação.

FERNANDES, Maria Amélia B. Leitão – A Exposição de Arte Portuguesa em Londres: 1955 - 1956 "A Personalidade Artística do País". 3 vols. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. 2001. Tese de mestrado em Arte, Património e Restauro.



FERREIRA, Maria Emília – Lisboa em Festa: A Exposição retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882 – antecedentes e materialização. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 2010. Dissertação de doutoramento em História da Arte Contemporânea.

LEANDRO, Sandra – Joaquim de Vasconcelos [1849 - 1936] Historiador, crítico de arte e museólogo. 2 vols. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 2008. Dissertação de doutoramento em História da Arte.

### Catálogos

ARROIO, António; JÚDICE, António Teixeira – *Notas sobre Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1908. 2 vols.

ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – *Exposição Olisiponense: Catalogo*. Lisboa: A.A.P., 1914.

CASTRO, Augusto de – *A exposição do mundo português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940.

*Catálogo ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882*. Lisboa: Impr. Nacional, 1882.

*Comemorações centenárias: Exposição do Mundo Português: roteiro dos pavilhões*. Lisboa: s.n, 1940.

COUTO, João – *O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa*. Porto: Marques Abreu, 1958.

COUTO, João (co-aut); SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museu Nacional de Arte Antiga: Azulejos - 6.<sup>a</sup> Exposição Temporária, Catálogo*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1947.

CURVELO, Alexandra (coord.) – *A cerâmica portuguesa da Monarquia à República*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2010. ISBN 978-972-776-416-7.

*Exposição districtal de Coimbra em 1884: revista, conferencias premios*. Coimbra: Antonio Joaquim Pinto Madeira, 1884.

*Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa: MDCCCLXXXII : album de phototypias a beneficio da Santa Casa da Misericórdia da Gollegã*. Lisboa: Officina de J. Leipold, 1883.

GOMES, Marques; VASCONCELOS, Joaquim de – *Exposição districtal de Aveiro em 1882: reliquias da arte nacional*. Aveiro: Gremio Moderno, 1883.

*Guia da Exposição do mundo português*. Lisboa: Neogravura, imp,1940.

*Guia Oficial/ Exposição do Mundo Português*. Lisboa: E.M.P., 1940.

MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.) – *Da Flandres: os azulejos encomendados por D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança (c.1510-1536)*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2012. ISBN 978-972-776-453-2.

OLIVEIRA, Luís Augusto de – *Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional em Vianna do Castelo no anno de 1915*. Porto: O Commercio do Porto, 1920.

PEIXOTO, Rocha (pref) – *Catalogo da Exposição de Ceramica*. Porto: Typ. Universal, 1901.

PEREIRA, Gabriel – *Exposições de arte Ornamental: Londres 1881, Lisboa 1882, Evora 1889...*, Estudos eborenses: Historia, arte, arqueologia. Evora: Minerva Eborensense, 1890.

PINTO, Augusto Cardoso (co-autor) – *Catálogo da Exposição de Cerâmica Ulissiponense: dos fins do século XVI aos princípios do século XIX, realizada no Museu Municipal de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 1936.

RICHARDSON, Albert, E. (ed) – *Portuguese Art, 800 – 1800: Winter exhibition, 1955- 56*. London: Royal Academy of Arts, 1955.

ROBINSON, J. C. (ed.) - *Catalogue of the Special loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art, South Kensington Museum, 1881*. London: Chapman and Hall, 1881.

SANTOS, Reinaldo dos Santos – *Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*. London: Royal Academy of Arts, imp., 1957.

SECRETARIADO DAS COMEMORAÇÕES (ed.) – *Revista illustrada da Exposição Districtal de Coimbra*, nº1 (Janeiro 1884)- nº4 (Abril de 1884). Coimbra: Secretariado das Comemorações.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos; BRASÃO, Eduardo (pref.) – *Mundo português: imagens de uma exposição histórica*. Lisboa: Edições S. N.I., 1940.

SILVA, Raquel Henriques da – Coleccionismo de arte no Portugal de Oitocentos. In MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.) *Henri Burnay de Banqueiro a colecionador*. Lisboa: Casa- Museu Anastácio Gonçalves, 2003. p. 11-21.

TAMEN, Pedro (co-autor) – *Mário Novais: Exposição do Mundo português, 1940*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Catalogo da Ceramica Portuguesa: antiga collecção A.M. Cabral*. Porto: Typ. Universal, 1909.

VASCONCELOS, Joaquim de (atrib.) – *Catalogo da primeira exposição-bazar de bellas-artes; promovida pelo Centro Artistico Portuense no Palacio de Crystal no Porto*. Porto: Emp. Ferreira de Brito, 1881.

VITERBO, Sousa – *A Exposição d'Arte Ornamental: notas ao catálogo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.

### **Dicionários e Enciclopédias**

ROSAS, Fernando (dir.) – *Dicionário de história do Estado Novo*. Venda Nova: Bertrand, 1996. 2 vols.

SANTOS, Rui Afonso – O design e a decoração em Portugal, 1900 – 1994. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*, vol. 3. Lisboa: Temas e Debates, 1995.

SOUSA, Viterbo; DIAS, Pedro (pref) – *Dicionário Histórico e documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.3 vols. (Facsimile da ed. de Lisboa: Impr. Nacional, 1899-1922).

### **Artigos em publicações periódicas**

ALMEIDA, António Manuel Passos – Contributos ao estudo da museologia portuguesa na transição do século XIX para o século XX: a acção de A. A. Rocha Peixoto no Museu Municipal do Porto. *Sep. de Boletim Cultural Póvoa de Varzim*, nº 43. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal, (2009).

CALADO, Luís Ferreira; LEITE, Joaquim Passos; PEREIRA, Paulo – Património integrado ou a alma dos monumentos. *Estudos/Património*. Lisboa: IPPAR. n.º 4, (2003) p. 5-15.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da – Joaquim de Vasconcelos e o estudo das artes decorativas em Portugal: a cerâmica e o azulejo (1849-1936). *Sep. de Revista das Artes Decorativas*. Porto: Universidade católica Portuguesa, nº 2 (2008).

COUTO, João – Artes plásticas: Aspectos do panorama museológico português. *Ocidente*. Lisboa: Ocidente, vol. LXIII, nº 296 (1962), p. 309-316.

COUTO, João – Artes plásticas: Conversas sobre museologia. *Ocidente*. Lisboa: Ocidente, vol. LXVI, nº 313 (1964), p. 231-238.

COUTO, João – Artes plásticas: Um curso sobre museologia. *Ocidente*. Lisboa: Ocidente, vol. LXVIII, nº 321 (1965), p. 51-58.

COUTO, João – Justificação do arranjo de um museu. *Separata do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, V. 2, n. 1 (1950).p.1-21.

COUTO, João – O Museu Nacional de Arte Antiga: seu alargamento e acção cultural. *Separata do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, V.3, nº2, (Jan. 1954-Dez. 1955). p. 57- 64.

DESWART-ROSA, Sylvie – Athanasius Racynski au Portugal, 1842-1848. Luz e sombra. *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 9, (2010/11).

FIGUEIREDO, José de – O museu nacional de arte antiga de Lisboa. *Atlantida: mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil*. Angra do Heroísmo, nº 2 (1915). p. 142-153.

MECO, José, – Azulejos com iconografia de Lisboa – breve revisão. *Olisipo - Boletim do Grupo Amigos de Lisboa*. Lisboa, II série, nº1, (1994). p. 85 -113.

MENDONÇA, Maria José – A exposição da Rainha D. Leonor no mosteiro da Madre de Deus. *Colóquio revista de Artes e Letras*. Lisboa, nº 2, (Março 1959) p. 16-23. Disponível online em : <http://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?30>. Acedido a 20.03.2013.

OLIVEIRA, Leonor – A exposição "A rainha D. Leonor". *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História de Arte da FCSH-UNL ,nº 8, (2011) p. 152-167.

REIS, A. do Carmo – O tempo de Rocha Peixoto (1866-1909). *Sep. de Boletim Cultural Póvoa de Varzim*, nº 43. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal, (2009).

RODRIGUES, Paulo Simões – O conde Athanasius Raczyński e a historiografia da arte em Portugal. *Revista de História da Arte. Lisboa: Instituto de História de Arte da FCSH-UNL*, nº 8, (2011) p. 264-275.

SANTOS, Paula Mesquita - Os museus de arte de Lisboa e Porto e a sua relação com as artes industriais e o ensino artístico no século XIX. Separata da Revista *Museu*. Lisboa: Círculo Dr José Figueiredo nº 9, (2000) p.193-208.

SANTOS, Reinaldo dos Santos – A exposição de arte portuguesa em Londres. *Belas Artes*. Lisboa, S. 2, nº 9 (1956). p. 3- 8.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos - Um estendal de ferro-velho. *Belas-Artes – Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa, Série II, nº15, (1960) p. 5- 12.

SILVA, Augusto Vieira da – Panorama de Lisboa em azulejos existente no Museu Nacional de Arte Antiga, *Armas e Troféus – Revista de História e Arte*. Lisboa: Instituto Português de Heráldica, vol I, (1932) s/p.

SIMÕES, João Miguel – O Convento das Trinas do Mocambo e o nascimento do Museu Nacional do Azulejo. *Olisipo – Boletim do Grupo Amigos de Lisboa*. Lisboa, II série, n.º 20/21, (2004). p.110-111.

### **Periódicos**

*Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais* - (Abril a Setembro 1936) 58.

*Anuário da Câmara Municipal de Lisboa* - (1936) 205.

*Arte Portuguesa* - (Setembro 1882) 78.

*Ilustração Portuguesa*, (23 Março 1914) 374.

*O Commercio do Porto* - (23 Outubro 1896).

*O Occidente* - (1 Maio 1881) 99; (21 Agosto 1881) 187; (21 Fevereiro 1882) 43; ( 11 Março 1882) 59; (1 Abril 1882) 75; (11 Junho 1882) 130; (21 Janeiro 1883) 21-22; (1 Abril 1914) 113.

*Revista da Sociedade de Instrução do Porto* - (1 Abril 1883) 189- 192; (1 de Junho 1883) 270; ( 1 Dezembro 1883) 541.

## **Material não – livro**

Arte Portuguesa em Londres [Registo vídeo]. Lisboa: António Lopes Ribeiro, S.N.I, 1956, 1 cassette (UMATIC) (21min.) : col., son.

Estética, Propaganda e Utopia no Portugal de António Ferro [Registo vídeo]. Lisboa: Paulo Seabra, 2012, (2x 60 min.): col., son.

## **Internet**

Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa:

<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt>

Arquivo Municipal do Porto:

<http://balcaovirtual.cm-porto.pt/PT/cultura/arquivos/arquivomunicipal/Paginas/arquivomunicipal.aspx>

Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

<http://antt.dgarq.gov.pt>

Biblioteca Nacional de Portugal:

<http://www.bnportugal.pt/>

Bibliothèque Nationale de France/ Gallica:

<http://gallica.bnf.fr/>

Diário da República:

<http://dre.pt>

Fundação Calouste Gulbenkian

[:http://www.biblarte.gulbenkian.pt](http://www.biblarte.gulbenkian.pt)

Fundação Mário Soares:

<http://www.fmsoares.pt>

Galeria de Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian:

<http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

Hemeroteca da Câmara Municipal de Lisboa:

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>

Icom – International Council of Museums:

<http://icom.museum/>

Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana/ Sistema de informação para o património arquitectónico:

[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/Default.aspx](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/Default.aspx)

Instituto dos Museus e da Conservação /Direcção Geral do Património Cultural:

<http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Apresentacao.aspx>

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/matriznet/home.aspx>

Internet Archive:

<http://archive.org/>

Museu Nacional de Arte Antiga:

<http://mnaa.imc-ip.pt/>

Museu Nacional do Azulejo:

<http://mnazulejo.imc-ip.pt/>

Rede Temática em estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões/ IHA/ FLUL:

<http://redeazulejo.fl.ul.pt/>

## ANEXOS



## **ANEXO DOCUMENTAL E DE IMAGENS**

## Índice Dos Documentos

### Doc. 1

Catálogo da “*Cerâmica Portuguesa (Antiga Coleção A.M. Cabral)*”, organizado por Joaquim de Vasconcelos, 1909, p. 186-200. Fonte: <http://www.archive.org/details/catalogodaceramiOomuse>

---

### Doc. 2

Catálogo da “*Exposição-Bazar de Belas-Artes*”, promovida pelo Centro Artístico Portuense, em 1881. Núcleo VI – *Artes Industriais – pintura em louça portuguesa. A – Cerâmica* [azulejaria], p. 29-32. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

---

### Doc. 3

Catálogo “*The Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*”, South Kensington Museum, Londres, 1881, p. 65. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

---

### Doc. 4

Catálogo da “*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, Lisboa, 1882, p. 113-114, 183-186, 204, 236, 252, 335, 339, 341. Estampas 23, 181 e 182. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

---

### Doc. 5

Catálogo da “*Exposição Distrital de Aveiro - Relíquias da Arte Nacional*”, Aveiro, 1882, p. 38 e fototípia 54. Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

---

### Doc. 6

Catálogo da “*Exposição de Cerâmica*”, promovida pela Sociedade de Instrução do Porto, no Palácio de Cristal, 1882, p. 29-34, 44-49. Fonte: <http://archive.org/>

---

### Doc. 7

Catálogo da “*Exposição Distrital de Coimbra*”, Coimbra, 1884, p.. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

---

### Doc. 8

Catálogo da “*Exposição de Cerâmica*”, promovida pelo Instituto Portuense de Estudos e Conferências, organizada por Rocha Peixoto, no Palácio de Cristal, em 1901. Fonte: Biblioteca Municipal da Póvoa de Varzim

---

### Doc. 9

Catálogo da “*Exposição Olisiponense*”, promovida pela Associação dos Arqueólogos Portugueses, no Convento do Carmo em 1914, p. 69-73. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

---

### Doc. 10

Catálogo da “*Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional em Vianna do Castelo*”, organizada por Luís A. de Oliveira, na Escola Industrial, em 1915, p. 144. Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

---

### Doc. 11

Catálogo da “*Exposição de Cerâmica Ulissiponense*”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936, p. 55-58 e Estampas. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

---

### Doc. 12

Guia da “*Exposição do Mundo Português*”, 1940, .  
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

---

### Doc. 13

Catálogo da “*6ª Exposição Temporária Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1947, p. 23-46, est. I-VIII. Fonte: Biblioteca do Museu Nacional do Azulejo

---

Doc. 14

Catálogo da “*Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*”, na Royal Academy of Arts, em 1955, p. 31, 33-34, 36. Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

---

## Índice das imagens

Fig. 1 – “*Exposição-Bazar de Bellas Artes*”, no Palácio de Cristal, em 1881. In *O Occidente*, 1 de Maio de 1881, desenho de Marques Guimarães, p. 100.

---

Fig. 2 – *Anunciação*. Atribuído a Francisco Niculoso. Museu de Évora, inv. n.º 231.

Fonte: <http://www.matrizpix.imc-ip.pt>

---

Fig. 3 – *Visitação*. Francisco Niculoso. Rijksmuseum, inv. n.º 11727

Fonte: HENRIQUES, Paulo, coord. – *João Miguel dos Santos Simões 1907-1972*, p. 291.

---

Fig. 4 – Inauguração da “*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, no Palácio Alvor, em 1882. In *O Occidente*, 21 de Janeiro de 1882, desenho de António Ramalho.

---

Fig. 5 - “*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, no Palácio Alvor, em 1882. In *O Occidente*, 11 de Março de 1882, desenho de Manuel de Macedo.

---

Fig.6 – “*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, no Palácio Alvor, em 1882. Fonte: Arquivo Fotográfico do Museu Nacional de Arte Antiga. Cortesia de Maria Emília Ferreira.

---

Fig.7 – “*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, no Palácio Alvor, em 1882. Fonte: Arquivo Fotográfico do Museu Nacional de Arte Antiga. Cortesia de Maria Emília Ferreira.

---

Fig. 8 - “*Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, com clichés de Carlos Relvas, 1883.

---

Fig. 9 - “*Exposição de Cerâmica*” promovida pela Sociedade de Instrução do Porto, no Palácio de Cristal, em 1882. In *O Occidente*, 21 de Janeiro de 1883, p. 20.

---

Fig. 10 - “*Exposição Olisiponense*”, promovida pela Associação dos Arqueólogos Portugueses, no Convento do Carmo em 1914. In *Ilustração Portuguesa*, 23 de Março de 1914, p. 374.

---

Fig. 11 - “*Exposição Olisiponense*”, promovida pela Associação dos Arqueólogos Portugueses, no Convento do Carmo em 1914. In *O Occidente*, 10 de Abril de 1914, p. 109.

---

Fig. 12 - “*Exposição de Cerâmica Ulissiponense*”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936. In *Anuário da Câmara Municipal de Lisboa* - (1936) a partir da pág. 204.

---

Fig. 13 - “*Exposição de Cerâmica Ulissiponense*”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936. In *Anuário da Câmara Municipal de Lisboa* - (1936) a partir da pág. 204.

---

Fig. 14 - “*Exposição de Cerâmica Ulissiponense*”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936. In *Anuário da Câmara Municipal de Lisboa* - (1936) a partir da pág. 204.

---

Fig. 15 - “*Exposição de Cerâmica Ulissiponense*”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936. In *Anuário da Câmara Municipal de Lisboa* - (1936) a partir da pág. 204.

---

Fig. 16 - “*6ª Exposição Temporária Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1947, salas 1 e 2. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

---

Fig. 17 - “6ª *Exposição Temporária Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1947, salas 2 e 3. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 18 - “6ª *Exposição Temporária Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1947, salas 2, 3 e 4. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 19 - “*Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*”, . In FCG – Arquivo Mário Novais.

---

Fig. 20 - “*Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*”, . In FCG – Arquivo Mário Novais.

---

Fig. 21 - “*Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*”, . In FCG – Arquivo Mário Novais.

---

Fig. 22 - “*Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*”, . In FCG – Arquivo Mário Novais.

---

Fig. 23 – Fotograma do filme “*Arte Portuguesa em Londres*”, de António Lopes Ribeiro, rodado durante a “*Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*”. In FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956 “A Personalidade Artística do País”*.

---

Fig. 24 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 25 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 26 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 27 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 28 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 29 – Piso térreo do claustro do Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 30 – Piso térreo do claustro do Convento da Madre de Deus, montagem de painéis na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 31 – Exposição da azulejaria dos séculos XV e XVI na “*Capela de D. Leonor – Sala Mudéjar*”, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 32 – Exposição da azulejaria dos séculos XV e XVI na “*Capela de D. Leonor – Sala Mudéjar*”, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 33 – Exposição da azulejaria dos séculos XV e XVI na “*Capela de D. Leonor – Sala Mudéjar*”, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 34 – Exposição da azulejaria do século XVII, no Convento da Madre de Deus, na década de

---

1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 35 – Exposição da azulejaria do século XVII, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---

Fig. 36 – Exposição da azulejaria do século XVII, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

---



**Doc. 1**

**Catálogo da “*Cerâmica Portuguesa (Antiga Colecção A.M. Cabral)*”,  
organizado por Joaquim de Vasconcelos, 1909, p. 186-200.**

**Fonte:** <http://www.archive.org/details/catalogodaceramiOOmuse>



*As. Sr. Miguel Taveira Nalho*  
*Leitão*  
*J. de Vasconcellos*  
MUSEU MUNICIPAL DO PORTO

*Abril 912 —*

# CATALOGO

DA

# Ceramica Portuguesa

(ANTIGA COLLECÇÃO A. M. CABRAL)

ORGANISADO de ORDEM da EX.<sup>ma</sup> CAMARA

POR

JOAQUIM DE VASCONCELLOS



Porto  
MCMIX

## AZULEJOS DOS SECULOS XV E XVI

---

Os quadros de azulejo n.<sup>os</sup> 1 a 14 formam geralmente um padrão, composto de quatro peças, cujas côres de esmalte, tradicionaes, são cinco, a saber: branco no fundo, azul turqueza, verde, castanho e côr de vinho.

O desenho é ou de laçaria geometrica (os mais antigos são do meado do sec. xv) ou de arabesco; ou, enfim, de flores isoladas, dentro de figuras geometricas (periodo de 1500-1540). O desenho ou contorno das figuras é imprensado, isto é: cavado com moldes na massa do barro. As dimensões são geralmente as mesmas; por isso não as repetiremos: 138<sup>mil.</sup> quadrados, maximo, ou minimo de 130<sup>mil.</sup>; a grossura 20<sup>mil.</sup> O barro é branco; só rarissimas vezes vermelho, em azulejos de fabrico inferior.

Os motivos da ornamentação inspiram-se nos modelos que os tapetes orientaes forneciam ao oleiro.

Aconselhamos aos interessados que recorram para o estudo dos azulejos, tanto dos sec. xv e xvi como do sec. xvii, aos numerosos e bellissimos quadros decorativos que ornarn as paredes do claustro da Bibliotheca, e que já constituem, por si só, uma brilhante e rica collecção.

N.º 1.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um padrão. Arabesco em laçaria, cinco côres.

N.º 2.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um padrão com cruz de braços eguaes, no centro. Cinco côres.

N.º 3.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um padrão de desenho octogonal, que envolve uma estrella de dezaseis folhas. Cinco côres.

N.º 4.

Quadro composto de quatro azulejos, formando quatro motivos isolados: em quadrilóbullo. Cinco côres.

N.º 5.

Outro quadro identico.

N.º 6.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um padrão de desenho lobulado, em oito secções, que envolve arabescos. Cinco côres.

N.º 7.

Outro quadro identico.

N.º 8.

Outro quadro quasi identico, mas com alguma differença na distribuição das côres.

N.º 9.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um só padrão, de desenho lobulado em quatro secções, que envolve uma estrella de oito pontas, rematada com oito folhas verdes. Cinco côres.

N.º 10.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um só padrão de desenho circular; uma só circumferencia com florão cruciforme. Cinco côres.

N.º 11.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um só padrão de desenho circular; duas circumferencias, com flores de seis pétalas na segunda e florão no centro. Cinco côres.

N.º 12.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um só padrão, de desenho octogonal; no centro dous florões em cruz, sobrepostos. Cinco côres.

N.º 13.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes; padrão estrellado, figura de dezaseis pontas, simulando lavor em mosaico. Cinco côres.

N.º 14.

Outro quadro identico.

N.º 15.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes, formando um padrão; desenho de losangos, com figuras inscriptas, formando flores de quatro folhas, dispostas em cruz. Cinco côres.

N.º 16.

Quadro composto de quatro azulejos; são tres padrões incompletos, que pertencem a desenhos de traçado octogonal. Cinco côres.

N.º 17.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um só padrão de desenho octogonal, semelhante ao ao n.º 9. Cinco côres.

N.º 18.

Quadro composto de tres azulejos eguaes. Desenho de losangos com lavor de cardos, dispostos em cruz e quatro flores de liz, convergentes, nos intervallos da cruz. Cinco côres.

### AZULEJOS DO SECULO XVII

Os azulejos do sec. xvii são sempre lisos, sem relevo algum; o numero de côres diminue gradualmente; de cinco passa a tres (rarissimas vezes a quatro), e duas, até ficar sómente no azul sobre fundo branco; as cercaduras, muito raras nos azulejos de relevo, teem grande importancia no sec. xvii, o que indica a influencia dos padrões dos tecidos da mesma epocha sobre a ceramica; essas cercaduras são, por vezes, muito interessantes. No sec. xvii começam a apparecer as pinturas de animaes, sobretudo aves e plantas exóticas; depois surgem as imagens sagradas, os emblemas religiosos (custodias, etc.); enfim, no sec. xviii (1.º terço) sobresaem as grandes composições da historia sagrada e profana, monochromaticas (em azul), com molduras de uma só cor azul ou de côres variadas. As molduras polychromaticas são mais frequentes na segunda metade do sec. xviii.

As dimensões são as mesmas, tradicionaes, dos seculos anteriores.

N.º 19.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes; padrão de laçaria, de quatro pontas. Florão amarello, de

quatro folhas no centro. Tres côres; desenho branco sobre fundo azul, com rosetas amarellas.

N.º 20.

Quadro composto de quatro azulejos, eguaes, formando um padrão; roseta amarella de quatro pontas, orlada de azul sobre fundo branco. Tres côres.

N.º 21.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes, formando um padrão. Roseta de quatro folhas, amarella, orlada de azul sobre fundo branco. Tres côres, desenho elegante.

N.º 22.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes, formando um padrão. Desenho em losango, envolvendo um hexagono; no centro e nos quatro cantos arabescos. Tres côres: azul, amarello e branco.



N.º 23.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes, formando um padrão, identico ao do quadro n.º 21.

N.º 24.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes, formando um padrão: arabesco em disposição diagonal. Tres côres: desenho branco sobre fundo azul, com folhagem amarella.

N.º 25.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes, formando um padrão: roseta em disposição diagonal. Tres côres; azul em dous tons, amarello e branco.

N.º 26.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes, formando um padrão: estrella de quatro pontas, formando laçaria; fundo de arabesco. Tres côres: desenho branco, com ornatos azues e amarelllos.

N.º 27.

Quadro composto de quatro azulejos, formando um padrão: roseta em disposição diagonal, motivo das quatro pinhas. Cór azul em dous tons.

N.ºs 28, 29 e 30.

Tres quadros compostos de quatro azulejos cada um, formando tres padrões eguaes. E' o mesmo motivo do quadro n.º 20.

N.º 31.

Quadro composto de quatro azulejos. Assumpto: Um caçador, atirando a um coelho; em baixo uma matilha de cães, perseguindo varios coelhos; por cima a vista de uma povoação, esboçada. Pintura azul sobre fundo branco.

N.º 32.

Quadro composto de quatro azulejos eguaes, formando um padrão: roseta em disposição diagonal; cercada de uma larga moldura amarella. Tres côres: azul e amarello sobre fundo branco.

N.º 33.

Quadro formado por seis azulejos. Representa a Samaritana, pousando a cantarinha sobre a borda da fonte. Veste á moda do meado do sec. xvii; vestido azul e amarello e contornos côr de vinho.

N.º 34.

Quadro formado por seis azulejos. Representa Jesus Christo, sentado, pedindo de beber á Samaritana, junto da fonte. E' companheiro do quadro precedente, nas mesmas côres.

N.º 35.

Quadro formado de quatro azulejos. Representa um sol radiante, com rosto de homem, com bigode! Pintura azul sobre esmalte branco.

N.º 36.

Quadro formado de quatro azulejos. Representa uma dana, decotada, em busto, com vestuario do princ. do sec. xviii.

N.º 37.

Quadro formado por seis azulejos. Os tres da linha superior representam: um cavalleiro flamengo do sec. xvii, um imperador romano e Marte, todos tres a cavallo. Pintura de côr violacea. Os tres azulejos da linha inferior figuram paisagens e costumes hollandezes, dentro de molduras circulares. Fabrico hollandez do meado do sec. xvii.

N.º 38.

Quadro formado por quatro azulejos. Motivos separados; paisagens e costumes hollandezes, dentro de molduras circulares. Pintura de côr violacea. Fabrico hollandez do meado do sec. xvii.

N.º 39.

Quadro formado por quatro azulejos. Motivos separados em cada azulejo; paisagens e costumes hollandezes, dentro de molduras circulares. Pintura de côr azul, viva. Fabrico hollandez do meado do sec. xvii.

N.º 421.

Tampa de boião, com tres pégas, em forma de botão, quebradas. Pintura monochromica a azul, representando grupos de flores, que parecem margaridas e rosas, com botões grandes; as folhas miúdas parecem ser de avenca. As flores estão semeadas ao acaso. Na orla uma silva encadeada; no centro da peça o nome: **COSTA**, em letra grande cursiva. O esmalte é branco, ligeiramente azulado; nas costas tem esmalte branco.

Marca: não tem.  
Dim.: 163<sup>mil</sup>.

A ornamentação d'esta peça e sobretudo o caracter da letra denuncia a segunda metade do século xvii. Veja-se o que digo sobre ella na Introdução d'este Catalogo, pag. vii, e a competente estampa. O meu amigo José Queiroz falla d'esta peça, (*Ceramica Portuguesa*. Lisboa, 1907, pag. 33) que considera de Delft, sem razão plausivel, a meu ver.

(s. n.)

Tampa de boião, com tres pégas, em forma de botão, estando uma dellas quebrada. Pintura poly-

chromica, nas côres amarella, azul, verde, côr de tijolo e côr de vinho sobre fundo branco.

O desenho representa na parte superior uma fita amarella, orlada a côr de tijolo e coberta de zig-zags da mesma côr, formando estrella de oito braços; nos intervallos ponteados de azul. O centro tem uma libellula verde e côr de tijolo; os botões das pégas são azues. Na orla figuram duas aves (ará-ras) que alternam com dous desenhos eguaes, fingindo um monte côr de vinho, verde e azul, do qual sahem duas palmas azues com fructos côr de tijolo. As aves são as mesmas e tem as mesmas côres das que figuram nos pratos n.ºs 415 e 416.

E' evidente que esta tampa (o boião perdeu-se) sahiu da mesma officina que produziu esses dous pratos e o do Museu n.º 171; até o pintor foi o mesmo.

Considerando eu os pratos do Snr. Cabral como nacionaes, desde 1882, foi para mim uma agradável surpresa encontrar mais tarde esta tampa e poder adquiril-a. Por excepção, incluo-a n'este Catalogo official para confronto (Vid. as estampas).

Considero-a nacional, como os pratos citados.

Marca: não tem.

Dim.: 140<sup>mil</sup>.



### NOTA FINAL

---

Além dos quadros n.<sup>os</sup> 1 a 39 ha ainda uma certa quantidade de azulejos avulsos do sec. xv a xvii, talvez um cento, que ainda não foram dispostos em quadros, porque formam padrões incompletos; outros azulejos são exemplares duplicados dos que figuram nos quadros. Devem, comtudo, ser numerados e guardados, porque podem servir para permutar com outros colleccionadores.

Doc. 2

Catálogo da “*Exposição-Bazar de Belas-Artes*”, promovida pelo Centro Artístico Portuense, em 1881. Núcleo VI – *Artes Industriais – pintura em louça portuguesa. A – Cerâmica* [azulejaria], p. 29-32.

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

CATALOGO  
DA PRIMEIRA  
EXPOSIÇÃO-BAZAR

DE BELLAS ARTES

PROMOVIDA PELO

Centro Artístico Portuense

NO PALACIO DE CRYSTAL DO PORTO

O Centro organizou todos os artigos para a Exposição-  
bazar de bellas artes.  
A sua expensão serão abonados os m.b.b.b. de  
qualquer natureza e estrangeira.  
(Art. 46 e 47 do Regulamento Interno).



PORTO  
EMPRESA FERREIRA DE BRITO  
166 — Rua da Victoria — 166

1881



- 25 Calix de prata dourada, da capella da Senhora da Alegria, idem (seculo xv).
- 26 Duas galletas de vidro, guarnecido de prata, existentes no convento de Jesus, idem (seculo xviii).
- 27 Frontal de velludo bordado a ouro existente no mesmo convento (fim do seculo xvi).
- 28 Estandarte da camara municipal de Aveiro, em seda bordada a ouro (seculo xviii) anverso.
- 29 Idem, idem, idem, reverso.

*João Marques da Silva Oliveira*, Grande Hotel do Porto, Porto. Colleccionador.

- 30 Retrato de Ingres, reprodução de quadro a oleo.
- 31 Retrato de La belle Ferronière, de Leonardo da Vinci, reprodução de quadro a oleo.
- 32 Entierro de Christo, de J. Ribera. Idem.
- 33 Mulher e filhos de Holbein, de H. Holbein. Idem.
- 34 Morte de Francisca di Rimini, de A. Cabanel. Idem.

*Joaquim de Vasconcellos*, rua da Rainha 84. Colleccionador.

- 35 a 93 Monumentos de Portugal (Guimarães, Coimbra, Batalha, Alcobaca, Lisboa, Cintra, Evora, Leiria, etc.) por Laurent (Madrid), Relvas, Rochini, Serra, etc. 58 numeros.
- 94 a 125 Quadros antigos da escola portugueza. (Lisboa, Evora, Porto). 31 numeros.
- 126 a 130 Quadros modernos portuguezes. Fonseca, Annunciação, Lúpi, etc. 5 numeros.
- 131 a 140 Desenhos d'autores portuguezes. Amaro do Valle (sec. xvi). Pedro Alexandrino (seculo xviii) e Sequeira. 10 numeros.
- 141 a 341 Desenhos dos grandes mestres das escolas ital., all., franc. e flam. por A. Braun. V. retro, Sub. IV Desenhos.

## VI — ARTES INDUSTRIAES

### PINTURA EM LOUÇA PORTUGUEZA

(FAYENÇA)

*Maria (D.) Feliciano Ramalho Ortigão e D. Bertha Ramalho Ortigão*, calçada dos Caetanos, 30, Lisboa.

- 1 Seis pratos de guardanapo, dous pratos de fructa e um prato de centro de meza. Amostras do serviço de jantar do pae das authoras.
- 2 Um prato da collecção da sr.<sup>a</sup> viscondessa de Daupias.
- 3 Um dito sobre um cavalete, com as iniciais R. M., pertencente ao sr. José Antonio Mourão.

### A. CERAMICA

EM BARRO (COZIDO OU NÃO COZIDO) FAYENÇA E PORCELLANA

*Antonio Lourenço dos Santos*, rua do Almada 252, Porto. Colleccionador.

- 1 Ceramica oriental (porcellana) India e China. Vinte e quatro peças. — Seis chavenas; seis pires; uma travessa; uma taça com pires e coberta; cinco pratos; tres jarrinhas.

*Antonio Moreira Cabral*, rua das Flores, Colleccionador.

- 2 Ceramica oriental (porcellana) India e China. — Trinta peças. — Quatro chavenas, das quaes duas com pires; dous bules; uma caneca; seis pratos; um prato aquecedor; quatro praticiras grandes; duas travessas; tres tigelas, uma das quaes com tampa; um saleiro; uma saladeira; uma poncheira; uma bacia de barba.
- 3 Ceramica nacional (2.<sup>a</sup> metade do seculo xviii):

Um prato de fayença, pintado, com o retrato de uma dama, vestindo á moda de Luiz xvi.

Uma jarrinha para flores, de fayença (sec. xviii).

Um jarro para lavatório, de fayença (sec. xviii). (Fab. do Rato?)

*Centro Artístico Portuense.* Collecção-nador.

4 Quatro azulejos (estilo árabe), procedentes de um prédio de Santarém.

5 Tres ditos (século XVI), da mesma procedência.

*Francisco Aguiar dos Santos*, rua do Almada, 351, Porto. Collecção-nador.

6 Cerâmica oriental (porcellana) Índia e China. Tres peças — Dous pratos, um boião com tampa.

*Joaquim de Vasconcellos*. Rua da Rainha, Porto. Collecção-nador.

7 Collecção de estampas-modelos. 58 números. Pertencem as obras adiante designadas com os números 8-11. Para evitar repetições nas outras séries das artes industriais (Indústria do vidro, dos metaes, textil e arte de impressão), citamos em seguida, e só uma vez, os títulos das collecções com que se computaram as diferentes séries (ao todo 918 estampas in-folio):

COLLECÇÕES DE ESTAMPAS ESPECIAES PARA A INDÚSTRIA DOS BORDADOS, RENDAS, ETC.  
ESTAS COLLECÇÕES CONTEEM OBJECTOS QUE REPRESENTAM TODOS OS ESTYLOS DOS POVOS CULTOS, DESDE A ANTIGUIDADE EGÍPTICA ATÉ A ÉPOCA PRESENTE

Julius Lessing. *Muster altdeutscher Leinwandstickerei* gesamt. von. 1 Sammlung Berlin, 1879. 3.<sup>a</sup> ed.

*Stickerei-Album* des Bazar 1 Sammlung. Berlin, 1879.

*Album für Holbein-Technik*. Red. von Fried. Fischbach Berlin, 1880. Bazar.

E. Drähan. *Stickmuster*, Wien, 1873. 12 cadernos. De ordem do governo austriaco.

*Original-Stickmuster der Renaissance*. Herausgegeben von K. K. Museum. Wien, 1874. De ordem do governo austriaco.

Wilh. Hoffmann's *Spitzenmusterbuch* Wien, 1876. Nova ed. photolithogr. pela de 1607.

COLLECÇÃO ESPECIAL PARA A INDÚSTRIA DA QUINZEVARIA

F. Schestag. *Gefäße der deutschen Renaissance*. (Punzenarbeiten). Wien, 1876. De ordem do governo austriaco.

COLLECÇÃO ESPECIAL PARA A INDÚSTRIA DOS INCRUSTADOS

A. F. Butsch. *Die "Büchlein ornamentik" der Renaissance*. Leipzig, 1878.

COLLECÇÕES DE ESTAMPAS PARA TODAS AS INDÚSTRIAS D'ARTE, PROMESCUAMENTE

Joseph Storck. *Kunstgewerbliche Vorlageblätter* für Real, Gewerbliche und Fortbildungsschulen. Wien, s. d. 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> serie. De ordem do governo austriaco.

B. Bucher & Gnauth. *Das Kunsthandwerk*. Stuttgart, 1874-1876.

A. Schill. *Gewerbhallen*. Stuttgart, 1877-1879.

*Kunstgewerbliche Flugblätter*. Wien. s. d. De ordem do governo austriaco.

F. Christmann. *Kunstgeschichtliches Musterbuch*. Frankfurt a. M. 1879. 12 cadernos.

*José David d'Azevedo Barros*, rua do Bomjardim, Porto. Collecção-nador.

8 Cerâmica oriental (porcellana) Índia e China. Porcellana franceza. Quarenta peças. — Oito chavenas, vinte e dous pires, quatro pratos, uma taça, tres tigellas e dous boiões.

*Manoel Maria Rodrigues*, rua das Congostas, Porto, Collecção-nador.

9 Cerâmica oriental (porcellana) Índia e China. Duas peças. — Um prato aquecedor, uma terrina com tampa.

*Marciano d'Alaga*, Devezas (Villa Nova de Gaya). Collecção-nador.

10 Uma Amphora pequena de barro cinzento, não cozido (pre-romano, celico?)

11 Uma Amphora maior de barro cinzento, não cozido (pre-romano, celico?)

12 Um Sello grande de barro cinzento (fragmento) com as armas reais portuguezas (século XVII).

Cerâmica oriental (porcellana) Índia e China:

13 Cinco chavenas, tres pires, um bule, cinco pratos, uma taça pequena dourada (fayença turca), duas jarras grandes, cinco figuras de mulher.

14 Nove azulejos; fabrica flamenga (sec. XVII). Carvalheiras. Braga.

Esmaltes portuguezes e francezes:

15 Treze peças de relógios, sendo doze tampas e um mostrador (século XVII).

16 Duas figuras femininas em meio corpo (broches?; esmalte franc.)

17 Uma Paisagem da Suissa (esm. fr.), outra paisagem pintada sobre vidro.



- 18 Dous ramos de flores.  
 19 Uma chave de relógio (seculo xviii).  
 20 Oito imagens de santos; esmaltes mui pequenos; (sec. xvii).  
 21 Quatro Cupidos; idem; (sec. xviii).  
 22 Uma caixa de esmalte branco; composição no genero de Watteau; (sec. xviii) (esm. fr.)  
 Os esmaltes que não levam designação especial são portugueses; os que não tem nota da época são d'este seculo.

*Zeferino José Pinto*, rua da Ferraria, 143, Porto. Collecçãoador.

- 25 Dous azulejos (seculo xvi), procedentes da igreja parochial de Soure.

#### b) INDUSTRIA DO VIDRO

*Joaquim de Vasconcellos*: Rua da Rainha 84, Porto. Collecçãoador.

- 1 Collecção de estampas-modelos; 33 numeros. Sobre as obras a que estas estampas pertencem v. retro pag. 30.  
 2 Quatro castiças para velas de cera. Crystal da Bohemia (sec. xvii).

*Manoel Maria Rodrigues*. Rua das Congostas, Porto. Collecçãoador.  
 3 Duas garrafas de crystal lapidado e dourado; fabrico portuguez (?) (fim do seculo. xviii).

- 4 Cinco copos grandes de crystal lapidado e dourado; fabrico portuguez (?) (principio d'este seculo).

#### c) INDUSTRIA DOS METAES

EM METAES SIMPLES (FERRO, COBRE, PRATA, OURO, ETC.); E METAES COMPOSTOS (BRONZE, LATÃO, ETC.)

*A. P. Porto*. Collecçãoador.

- 1 Um espadim, tendo punho de aço lavrado com labores dourados e lamina adamascada (seculo xviii).  
 2 Um serviço de chá (quatro peças) em cobre lavrado, trabalho contemporaneo da India Portuguesa.

*Diogo José de Macedo*, rua do Padrão, Villa Nova de Gaya. Collecçãoador.

- 3 Uma salva de prata, trabalho portuguez abollado (seculo xvi).  
 — Diametro, 0,51.

- 4 Uma salva de latão, trabalho italiano, estylo Renascença. — Alt. 0,67, larg. 0,56.

*Joaquim de Vasconcellos*, rua da Rainha, Porto. Collecçãoador.

- 5 Collecção de estampas modelos, 233 numeros.  
 6 Photographias (aniga ourivesaria portugueza, Braga, Coimbra, Lisboa, Evora, etc.), 41 numeros.

*José Antonio Mourão*, rua da Boavista 510, Porto. Collecçãoador.

- 7 Uma bilheteira de metal branco, lavrada em estylo da Renascença, com as figuras symbolicas da Agricultura, Commercio, Navegação e Guerra, tendo no centro a Temperança (galvano plastia moderna.)  
 8 Uma estatuetta de bronze, representando um pastor, trabalho belga. — Alt. 0,30.

*José Victorino Damazio*, Villa Nova de Gaya, Collecçãoador.

- 9 Um machado de bronze (celtico).

*Manoel Rodrigues Teixeira*, ourives de prata, rua do Lourico, 96, Porto.

- 10 Salva de prata abollada, estylo da Renascença, (segunda metade do sec. xvi) lavrada de mascaras e laçarias; trabalho contemporaneo. — Diametro 0,32.

*Marciano de Azeaga*, Devezas, Villa Nova de Gaya. Collecçãoador.

- 11 Uma estatuetta de bronze, trabalho egypcio (fragmento.)  
 12 Dous machados de bronze (celticos), encontrados, um junto a Barcellos e outro em Condemil, no Marão.  
 13 Um dedal de bronze antigo, encontrado nas muralhas do castello de Villa Nova de Gaya.

- 14 Um sello de bronze da comunidade de S. Francisco de Mogadouro.

- 15 Um amuleto de prata (seculo xvii), encontrado nos claustros da Batalha.

- 16 Uma caixa de hostias, trabalho flamengo (seculo xvii).

- 17 Tres esporas de ferro lavrado, trabalho portuguez (seculo xv a xvi.)

Doc. 3

Catálogo “*The Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*”, South Kensington Museum, Londres, 1881, p. 65.

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

SCIENCE AND ART DEPARTMENT OF THE COMMITTEE  
OF COUNCIL ON EDUCATION.

CATALOGUE  
OF THE  
SPECIAL LOAN EXHIBITION  
OF  
SPANISH AND PORTUGUESE  
ORNAMENTAL ART,  
SOUTH KENSINGTON MUSEUM, 1887.

EDITED BY  
J. C. ROBINSON, F.S.A.,  
*Member of the Academies of Fine Arts of Madrid, Lisbon, Florence, St. Luke at  
Rome, Bologna, &c.; Surveyor of Her Majesty's Pictures.*



*Printed for the Committee of Council on Education by*  
R. CLAY, SONS, AND TAYLOR,  
*And Published by*  
CHAPMAN & HALL, LIMITED, 11, HENRIETTA STREET,  
COVENT GARDEN, LONDON, W.C.





and green, and wreaths of leaves forming a border, the surface between having designs in translucent enamel. 16th century. *Convent of Santa Clara, Evora.*

198. MONSTRANCE, silver-gilt, the cupola supported by four columns; the stem of architectural design in classical Renaissance style; and *repoussé*-worked base. Early 16th century. *Convent of Santa Catharina, Evora.*

199. PANEL of six tiles of majolica, forming a framed subject of the Annunciation, surrounded with fine Renaissance ornament in the Florentine style of 1510, inscribed "Ave Maria—Ave Gracia." *Convent of S. Bento de Cuatris, Evora.*

200. SILK tissue, salmon-coloured ground, large foliated design in white, blue, and yellow. 17th century. *Convent of Chagas, Villa Viçosa.*

201. PORTION of hanging, white silk, with wreaths of coloured flowers and gold fringe, border added. 18th century. *Convent of Chagas, Villa Viçosa.*

202. PIECE of silk, grey ground, with large fruit and flower ornament in colours. 18th century. *Convent of Chagas, Villa Viçosa.*

203. PIECE of silk, salmon-coloured, with large design of brilliant fruit and flowers. End of 17th century. *Convent of Chagas, Villa Viçosa.*

204. PIECE of silk, salmon-coloured, with stripes (white), enriched by ribbon festoons of flowers. *Convent of Chagas, Villa Viçosa.*

205. PULPIT hanging in white silk, with broad borders of crimson and gold tissue of 16th century, and rich gold fringe to match. *Convent of Santa Cruz, Villa Viçosa.*

206. HANGING of white silk, richly woven with gold, and having flowers of pink and purple. *Convent of Santa Cruz, Villa Viçosa.*

207. CROSS, silver-gilt, floriated decoration and set with gems; in the centre is a space for relics. On a stem with six arches filled with translucent enamel. Hexagonal base with a shield also in enamel. 15th century. *Cathedral of Porto.*

208. MS. BOOK with illuminations; bound in parchment with ornament of yellow metal. About A.D. 1500. *Public Library, Porto.*

**Doc. 4**

Catálogo da “*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, Lisboa, 1882, p. 113-114, 183-186, 204, 236, 252, 335, 339, 341.  
Estampas 23, 181 e 182.

**Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal**

CATALOGO ILLUSTRADO  
DA  
EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE ORNAMENTAL  
PORTUGUEZA E HESPAÑHOLA

CELEBRADA EM LISBOA EM 1882

SOB A PROTECÇÃO DE

SUA Magestade EL-REI O SENHOR D. LUIZ I

E A PRESIDENCIA DE

SUA Magestade EL-REI O SENHOR D. FERNANDO II

—  
TEXTO



LISBOA  
IMPrensa NACIONAL  
1882



- 91 Prato de menores dimensões, reflexo acobreado forte e faxas azues. Está restaurado.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 92 Prato de iguaes dimensões e ornamentação parecida. Reflexo verde-amarelento.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 93 Prato de iguaes dimensões. Uma flor occupa o centro e o fundo é de pontas douradas.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 94 Prato mais pequeno, com dois ramos azues e ornamentação acobreada.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 95) Canecas (tarros) de forma oblonga e prolongada. Reflexo acobreado forte.

98) *Museu Archeologico de Madrid.*

- 99 Taça de reflexo acobreado forte.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 100 Tacho com azas. Reflexo acobreado forte.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 101 Tacho com azas. Reflexo dourado pallido.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 102 Tacho com azas. Reflexo igual. Borda azul.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 103 Tacho com azas. Raios azues e reflexo dourado pallido.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 104 Tacho com azas e reflexo acobreado forte.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 105 Prato hispano-mourisco em cujo centro campeia um leão azul; tem a legenda: AVE MARIA — GRATIA PLENA. Seculo xv.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 106 Prato hispano-mourisco; reflexos metallicos. No centro uma concha em roda da qual ha uma inscripção inintelligivel e repetida. Seculo xv.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 107 Prato. No centro uma flor de liz azul. Este e o anterior estão restaurados.

*Museu Archeologico de Madrid.*

- 108) Quadros, contendo cada um quatro azulejos. Seculo xvi.

111) *Museu Archeologico de Madrid.*

- 112 Quadro contendo dois azulejos com as armas de Toledo. Seculo XVI.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 113 Quadro contendo nove fragmentos de azulejos de estylo Mudjar. Seculo XVI.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 114 Quadro contendo sete azulejos agrupados em fórma de estrella. Seculo XVI.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 115 Um caixilho negro em fórma de escudo, contendo um azulejo em dois fragmentos, representando as armas do appellido de la Cerda.  
*Sr. Conde de Valencia de Don Juan.*
- 116 Majolica prato, no qual se acha representada uma passagem das guerras entre Cesar e Pompeu. Fabrica de Urbino. Tem a data de 1543.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 117 Majolica prato, no qual se acha representado o baptismo de Christo no Jordão. Fabrica de Urbino.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 118 Terrina ou taça grande decorada interiormente com arvores, um cavallo e duas feras. No fundo dois ginetes combatendo. 0<sup>m</sup>,41 de diametro por 0<sup>m</sup>,16 de alto. Fabrica de Talavera. Seculo XVIII.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 119 Terrina decorada exteriormente com arvores. No fundo um caçador a cavallo perseguindo um javali. Talavera. Seculo XVIII.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 120 Terrina. Exteriormente uns terraços e arvores; no fundo um ginete e arvores. Talavera. Seculo XVIII.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 121 Bacia de fórma elliptica com lances amarellos, azues, verdes e negros. No fundo, de cor amarella, ha uma cegonha. Talavera. Seculo XVIII.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 122 Bacia decorada exteriormente com flores e arbustos. No interior cinco medalhões com toscas paisagens azues. Talavera. Seculo XVIII.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 123 Jarro ornado com arvores e folhas. Na frente a inscripção JUAN CRISTÓBAL, por baixo um menino de côro com o hyssope e caldeirinha. Talavera. Seculo XVIII.  
*Museu Archeologico de Madrid.*
- 124 Pia de agua benta. A taça adornada com cabeças infantís em relevo; pende de um quadro em que está representada de igual modo a Virgem do Ro-



- 89 Vaso feito de um coco, tendo labores em baixo-relevo que representam paisagens americanas.  
*Sr. Ernesto do Canto, Ponta Delgada.*
- 90 Garrafa de faiança com pinturas azues e roxas sobre fundo branco. Tem de um lado as armas da ordem de S. Domingos e do outro um touro arremetendo para um cão. Obra portugueza.  
*A. C. Teixeira de Aragão, Lisboa.*
- 91 Guarda-mão de espada, de ferro com ornatos vasados e dourados e com dois braços.  
*Sr. Antonio Teixeira de Sousa, Lamego.*
- 92 Vaso de faiança com azas, e pinturas azues e amarellas em fundo branco. No bojo o leiteiro: SEBASTIANA DE SANTIAGO. Obra portugueza do século XVII.  
*A. C. Teixeira de Aragão, Lisboa.*
- 93 Tinteiro hexagono em faiança.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 94 Machadinha de ferro lavrada de ornatos e bustos.  
*Sr. Francisco Ribeiro da Cunha, Lisboa.*
- 95 Massa de ferro cuja haste é toda lavrada de flores de liz. Cada quartella tem uma ponta formada por uma flor de liz.  
*Sr. Francisco Ribeiro da Cunha.*
- 96 Oratorio de madeira, tendo em vulto varias estatuetas, e a do Padre Eterno em meio corpo. O topo é fenestrado no estylo gothico. Século XV.  
*Sr. Julio Cordeiro, Lisboa.*
- 97 Pintura em madeira representando Nossa Senhora com o Menino em pé sobre os joelhos e ao lado dois anjos offertando um d'elles ao Menino figos n'um vaso. Altura 0<sup>m</sup>,44; largura 0<sup>m</sup>,31.  
*Casa Pia de Lisboa.*
- 98 Talha de faiança com fundo amarello, tendo em cada face um medalhão em branco com um ramo de flores pintado. A tampa termina n'uma pinha. Inferiormente uma carranca onde se adapta uma torneira. Altura 0<sup>m</sup>,86; largura 0<sup>m</sup>,34. Fig. 179.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 99 Imagem tosea do Christo crucificado em pedra, pintada. Fig. 180.  
*Convento do Salvador de Lisboa.*
- 100 Painel de azulejo. Tem pintado um grande medalhão oblongo incluindo vistas de cidade, paisagens e dois grupos representando o episodio de Tobias. Pertence ao palacio dos duques de Bragança em Villa Viçosa. Comprimento 1<sup>m</sup>,33; altura 0<sup>m</sup>,53. Século XVII. Fig. 181.

- 101 Espingarda com fechos de pedrreira muito pesada. Pertenceu ao celebre capitão-mór do Faro Manuel de Mascarenhas. Comprimento 2<sup>m</sup>,59.  
*Academia Real das Sciencias de Lisboa.*
- 102 Quadro contendo dezesseis azulejos esmaltados a côres, genero mosarabe, tendo cada um 0<sup>m</sup>,13. Seculo XVI.  
*A. C. Teixeira de Aragão.*
- 103 Bufete de pau santo com pés e travessas torneadas em espiral e adornado de frisos acordonados. Espelhos e puxadores de latão. Altura 0<sup>m</sup>,84; comprimento 1<sup>m</sup>,53; largura 0<sup>m</sup>,74.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 104 Grupo em barro vermelho pintado, representando um cego tocando sanfona e uma creança bebendo por uma borracha. Altura 0<sup>m</sup>,68. Pertenceu ao presepe do extincto convento da Madre de Deus.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 105 Dois azulejos esmaltados, cada um dos quaes tem 0<sup>m</sup>,17 em quadro.  
*A. C. Teixeira de Aragão.*
- 106 Grupo em barro vermelho pintado, representando um rapaz tocando gaita de folles e outro tocando tambor. Pertenceu ao presepe do extincto convento da Madre de Deus. Altura 0<sup>m</sup>,66.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 107 Medalhão em marmore branco representando Nossa Senhora com o Menino, e dois anjos sustendo uma grinalda. Moldura de faiança com fundo azul ornada de cherubins e na orla uma grinalda a côres representando flores, fructos e folhas com uma fita. A moldura é de della Robbia. Diametro do medalhão 0<sup>m</sup>,78; da moldura 1<sup>m</sup>,38.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 108 Masqueta com fecharia para marrão com a coronha de nogueira. Caro exteriormente oitavado. Seculo XVI.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 109 Espada com guarda de manopla. Bainha de veludo com ponteira de prata.  
*Sr.<sup>a</sup> Condessa de Anadia.*
- 110 Espadim com cabo de madeira; pequenos quartões e guarda com o feitio de concha voltada sobre a folha. Estas guarnições são de prata lavrada em facetas. Bainha de lixa com guarnições de prata. Pende de um boldriê de veludo carmesim com fivellas e passeadeira de prata.  
*Sr. Roy Lopes de Sousa de Alvim e Lemos, Santar.*
- 111 Painei de azulejo cujos desenhos representam creanças nuas com cabazes de flores; grinaldas de fitas, fructos e flores; gomis, carrancas, etc. No meio

uma grande medallão em que se vêem as armas do duque de Bragança D. Jayme, sustidas por dois anjos, um de costas outro de frente e encimadas por capacete corado e com o dragão. Pertence ao palácio dos duques de Bragança em Villa Viçosa. Comprimento 1<sup>m</sup>,33; altura 0<sup>m</sup>,53. Seculo xvi. Fig. 182.

- 412 Mesa de ebano com pés torneados em espiral; travessas cruzadas. Altura 0<sup>m</sup>,35; largura 0<sup>m</sup>,5; comprimento 0<sup>m</sup>,96.

*Convento de Odivelas.*

- 413 Piscina em faiança a côres tendo em cada face um vidro; aos cantos quatro golfinhos, e nas duas faces principaes duas carrancas destinadas para torneiras. Fabrica do Rato. Comprimento 0<sup>m</sup>,86; largura 0<sup>m</sup>,5; altura 0<sup>m</sup>,47. Fig. 183.

*Sr. Osborne de Sampaio, Lisboa.*

- 414 Cadeira de pau santo, com assento de palhinha, as costas arredadas e alguma obra de talha como ornato na parte superior e nos pés.

*Academia Real das Bellas Artes de Lisboa.*

- 415 Portico de faiança branca e azul. Aos lados duas pilastras. Debaixo do arco dois anjos levantando uma cortina e deixando patente uma porta. A cimalla ornamentada com cinco cherubins entre grinaldas. Como remate um frontão com dois anjos e tendo um espaço vazio no meio, que parece ter sido destinado para encaixe de uma cruz. Pertenceu ao extincto convento da Madre de Deus. Altura 1<sup>m</sup>,28; largura 0<sup>m</sup>,81. Seculo xvi.

*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*

- 416 Quatro azulejos cada um dos quaes tem pintado um coelho e uma ave. Cada azulejo mede 0<sup>m</sup>,08 em quadro.

*Sr. Visconde de Monserrate.*

- 417 Moldura contendo quatro azulejos com folhagens esmaltadas em fôrma de roseta. Cada azulejo mede 0<sup>m</sup>,42 em quadro.

*Sr. Visconde de Monserrate.*

- 418 Relógio de parede, com um só ponteiro, pendulo na frente, mostrador largo em latão lavrado e com quatro medallões em esmalte representando a Europa, a Asia, a Africa e a America; na parte posterior da fabrica, que tem o diametro de 0<sup>m</sup>,40, está a inscripção: JOH GE WEGELIN AUGUSTE. Pela frente o mostrador tem 0<sup>m</sup>,51 de altura. Seculo xvii.

*Sr. João Alegro Pereira, Almada.*

- 419 Contador hispano-arabe de nogueira com ferragens de desenhos vasados e assentes sobre veludo carmesim. Aberto o tampo da frente, vêem-se gavetas e armarios exteriormente adornados de columnas, medallões e incrustações de osso, pinturas e douraduras. Fig. 184 e 185.

*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*

- 420 Figura de um pastor, em barro, de joelhos com os braços cruzados em ado-



ração e tendo adiante uma ovelha. Obra attribuida a Joaquim Machado de Castro. Pertenceu ao presepe do convento da Madre de Deus.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*

121 Contador de ebano tendo nove gavetas com embutidos de marfim e metal. Seculo xvii.

122 Grupo em barro pintado, representando um rapaz e um velho, pastores, de joelhos em adoração. Obra attribuida a Joaquim Machado de Castro. Pertenceu ao presepe do convento da Madre de Deus.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*

123 Baixo-relevo em pedra lithographica, representando o descendimento da Cruz, e em plano secundario o Calvario e o templo de Jerusalem. Está encaixilhado em larga moldura de pau santo. Altura da pedra 0<sup>m</sup>,50; largura 0<sup>m</sup>,49. Seculo xvi.  
*Sr. Conde de Villa Real.*

124 Contador e banca de ebano com inscrustações de marfim. O contador tem no tampo da frente um quadro em marfim representando um assumpto historico com a assignatura *J. Defontana milanese*. Por baixo uma gaveta, cujos puxadores são dois bustos de marfim. Na parte interna um portico com balaustrada por cima. A base do portico é uma gaveta. Tem mais oito gavetas, quatro de cada lado do portico. Os puxadores são bustos variados de marfim. Altura do contador 0<sup>m</sup>,78; comprimento 0<sup>m</sup>,74.  
*Sr. Francisco Ribeiro da Cunha, Lisboa.*

125 Relogio de mesa com o mostrador de porcelana e com adornos de latão. Seculo xviii.  
*Sr. Francisco Ribeiro da Cunha, Lisboa.*

126 Moldura contendo quatro azulejos esmaltados, cujos desenhos se combinam para formar uma estrella circundada de flores. Cada azulejo tem 0<sup>m</sup>,14 em quadro.  
*Sr. Visconde de Monserrate.*

127 Crucifixo, sendo de marfim a imagem de Christo. Altura da cabeça aos pés 0<sup>m</sup>,73.  
*Seminario de Portalegre.*

128 Moldura com quatro azulejos de esmalte, cujos desenhos se combinam para formar uma estrella e varios entrelaçamentos.  
*Sr. Visconde de Monserrate.*

129 Lavatorio de faiança pintado de branco e azul com pilastras e grinaldas relevadas. No fundo uma carranca a que está adaptada uma torneira de bronze. Em baixo uma bacia para receber a agua que sae do reservatorio. Altura do reservatorio 0<sup>m</sup>,90; altura da bacia 0<sup>m</sup>,28; comprimento 0<sup>m</sup>,57.  
*Sr. Osborne de Sampaio, Lisboa.*

- 204 Par de vasos hexagonos para flores, obra chinesa. Pinturas azues sobre fundo branco, representando flores e paizagens.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 205 Talha em faiança pintada da flores e ornatos azues sobre fundo branco.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 206 Quadro contendo doze azulejos esmaltados a côres.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 207 Quadro contendo dez azulejos, cada um dos quaes tem uma flor, um cacho, etc., em relevo.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 208 Cadeira de braços em pau santo; o assento de couro, seguro com pregos de cabeça amarella; nas costas um escudo encimado por um capacete e tripartido com as armas dos Coelhos, Sousas e Portugaes. Seculo XVIII.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 209 Pintura em cobre, representando Jesus Christo em meio corpo. Moldura de pau santo com ornatos de prata lavrada. Seculo XVIII.  
*Sr. Fernando Palha, Lisboa.*
- 210 Pintura em cobre representando Santo Antonio em meio corpo. Moldura de talha dourada.  
*Sr. Abel Martins Ferreira, Evora.*
- 211 Quadro contendo doze azulejos esmaltados a côres. Seculo XVI.  
*A. G. Teixeira de Aragão, Lisboa.*
- 212 Vaso de cobre cujas azas são formadas por dois leões no estylo chinez.  
*Sr. Visconde de S. Januario.*
- 213 Caixa de pau santo com embutidos de marfim, representando florões.  
*Sr. E. C. Rego, Porto.*
- 214 } Duas estatuetas em bronze, uma representando uma mulher com um com-  
" } passo e uma esphera, outra uma mulher com um esquadro.  
215 } *Academia Real das Sciencias de Lisboa.*
- 216 Quadro contendo quatro azulejos esmaltados.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 217 Quadro contendo quatro azulejos esmaltados, cujos desenhos se combinam para formar um circulo com um florão no meio.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 218 Contador de pau santo com embutidos de espinheiro e de marfim em branco e pintado de verde. Tem seis gavetas com espelhos rendilhados de latão. Comprimento 0<sup>m</sup>,43; altura 0<sup>m</sup>,35; largura 0<sup>m</sup>,32.  
*Sr.<sup>a</sup> D. Helena Maria Pereira Continho, Lisboa.*

de pé quatro cariátides assentes em quatro leões. Altura 1<sup>m</sup>,41; comprimento 1<sup>m</sup>,44; largura 0<sup>m</sup>,58.

*Sr. Francisco de Abreu Castello Branco, Fornos de Algodres.*

- 165 Dois leões de louça da Índia pintada de escuro similhando bronze.  
*Academia Real das Sciencias de Lisboa.*

- 166 Duas talhas de porcelana da Índia; a bôca abre em feição de corôa. Tem pintado entre varios ornatos a côres um braço com duas quartelas de xadrez e duas aguias, e sobreposto um escudo com as arruellas dos Castros. Está encimado por uma corôa de marquez, tendo por timbre uma aguia.  
*Convento de Santos o Novo, Lisboa.*

- 167 Duas placas de pau santo com espelho, varios ornatos de talha e tres serpentinhas.  
*Sr. Manuel Pedro Guedes, Lisboa.*

- 168 Pia de agua benta com ornatos de filigrana de prata e coral, pendente de uma placa com o mesmo genero de ornamentação e varias pedras. No meio tem uma estatuetta de coral representando Nossa Senhora.  
*Sr.<sup>a</sup> D. Helena Clemens de Garcia de Toledo, Lisboa.*

- 169 } Um quadrupede e uma ave de bronze sobre base tambem de bronze.  
170 } *Academia Real das Sciencias de Lisboa.*

- 171 Talha em faiança com pinturas azues sobre fundo branco representando um braço de armas e varios ornatos. Fig. 201.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*

- 172 Moldura contendo seis azulejos, cujas pinturas se combinam para representar uma peça architectonica e a Annunciação da Virgem. Seculo xvi.  
*Convento de S. Bento, Evora.*

- 173 Contador e base de chano com embutidos de marfim e madeira amarella. Figura ter seis gavetas e a base uma. Os pés são de carvalho e com a fórma de cariátides. Trabalho indo-portuguez. Seculo xvii. Fig. 202.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*

- 174 Jarrão de louça da China de pintura côr de bronze.  
*Sr. Visconde de S. Januario, Lisboa.*

- 175 Caixa de charão octogona com tres compartimentos sobrepostos.  
*Sr. Visconde de S. Januario, Lisboa.*

- 176 Duas placas de madeira de carvalho em talha representando folhagens. Tem cada uma sete medalhões nos quaes estão adaptados varios esmaltes.  
*Sr. Manuel Pedro Guedes, Lisboa.*

- 177 Moldura oval de bronze dourado com labores, e com uma faixa de mosaico



- 140 Grande prato com ornatos pintados. Hispano-arabe. Fig. 11.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 141 Prato de faiança. Duas figuras no centro, flores azues e amarellas; na parte superior um braço. Fabrica de Alcora. Principios do seculo xviii.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 142 Um prato com flores de côres vivissimas. Parece obra antiga de Delft.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 143 Prato antigo com a figura de um homem e outros ornatos pintados. Faiança hespanhola.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 144 Prato de faiança. Paizagens e figuras de varias côres. Fins do seculo xvi.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 145 Esculptura em madeira pelo artista francez Demontreuil, 1798.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 146 Jarro de faiança. Aza retorcida; estudantina pintada a côres em fundo branco. Faiança de Alcora. Seculo xviii. Fig. 31.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 147 Azulejo com moldura de carvalho. Representa a Visitação. Em baixo lê-se: NICOLOSO ITALIAN ME FECIT. Principios do seculo xvi. Fig. 23.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 148 Talha com tampa e duas azas retorcidas. Aves, arvores e figuras humanas pintadas de varias côres. Faiança de Talavera. Seculo xvii. Fig. 40.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 149 Esculptura em madeira pelo artista francez Demontreuil. 1798.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 150 Imagem de faiança. Della Robbia. Seculo xvi.  
*Sr.<sup>a</sup> Condessa d'Edla.*
- 151 Estatueta de creança. Faiança branca. Fabrica do Rato. Seculo xviii.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 152 Grande brazeiro de cobre. A parte superior é rendilhada e ornada de figuras, etc. Fins do seculo xvi. Figura 29.  
*Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando.*
- 153 Bordado a matiz em seda. Representa uma creança espremendo um cacho de uvas n'um copo. Principios do seculo xvi.  
*Sr.<sup>a</sup> Condessa d'Edla.*
- 154 )  
a ) Onze leques antigos. Seculo xviii. Figuras 41 e 42  
164 ) *Sr.<sup>a</sup> Condessa d'Edla.*

- 58 Quadro em azulejos representando as armas reaes de Hespanha. É formado por quarenta e oito azulejos. Tem na parte inferior: FABRICA REAL. Seculo XVIII. Altura 1<sup>m</sup>,59; largura 1<sup>m</sup>,18.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 59 Baldaquino de pedra de estylo gothico. A sua ornamentação consiste em rendilhados, arcadas ogivães orladas de cogulhos, etc. Fragmento trazido do mosteiro da Batalha. Fins do seculo XIV ou principios do seculo XV.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 60 Busto em marmore branco, representando D. Luiz da Cunha, embaixador de D. João V em varias côrtes. Tem a assignatura e data: J. B. XAVIER. F. 1737. Está sobre uma base de marmore vermelho. Diz-se ser offerta da academia franceza ao individuo que representa.  
*Sr.<sup>a</sup> Condessa da Cunha, Lisboa.*
- 61 Quadro em azulejos, de pintura de vario colorido, representando os sarracenos entregando as chaves de Valencia ao rei D. Jayme, depois de conquistada pelo Cid Ruy Dias de Bivar. Em plano secundario vê-se a cidade de Valencia e n'uma das suas torres varios guerreiros e um d'elles empunhando uma bandeira com as armas de Aragão. Tem este letreiro: CONQUISTA DE LA CIUDAD DE VALENCIA POR EL CID, ENTREGAN LOS SARRACENOS LAS LLAVES AL REY DON JAIME. Altura 1<sup>m</sup>,19; comprimento 1<sup>m</sup>,79. Seculo XVIII.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 62 Frontal de marmore preto com embutidos de marmore amarello representando grandes folhagens e flores e uma cruz. Na parte média um braço de armas com corôa de duque, tudo formado por embutidos de marmore amarello, vermelho azul e de outras côres. Comprimento 2<sup>m</sup>,47; altura 0<sup>m</sup>,99. Estava na sacristia da igreja de S. Bento, de onde passou para a igreja de S. José, cuja irmandade o cedeu á Academia. Seculo XVIII.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 63 Base de faiança de côres branca, azul, verde e amarella. Na parte inferior duas cornucopias com fructos e entre ellas um pelicano. Faz parte do oratório de faiança da sala J n.<sup>o</sup> 415.  
*Extincto convento da Madre de Deus, Lisboa.*
- 64 Lampeão de parede, de latão. Seculo XVIII.  
*Convento do Coração de Jesus, á Estrella, Lisboa.*
- 65 Lampada de latão, de quatro bicos. Seculo XVIII.  
*Extincto convento de Mafra.*
- 66 Lampada de latão, de quatro bicos. Seculo XVIII.  
*Extincto convento de Mafra.*
- 67 Lampeão de latão. Seculo XVIII.  
*Extincto convento de Mafra.*

## SALA Q

- 4 } Quatro quadros contendo photographias de objectos artisticos.  
a } *Associacion artistico-arqueologica Barcelonesa, Barcelona.*  
4 }
- 5 } Quatro cadeiras com espaldar e assento de couro lavrado e pregaria amarella.  
a } No espaldar um braço. Seculo xvii.  
8 }
- 9 Bahu forrado de couro, com guarnecimento de ferragens. Comprimento 1<sup>m</sup>,26.  
Altura 0<sup>m</sup>,40. Largura 0<sup>m</sup>,50. Procede do convento de Santa Clara da Guarda. Seculo xv.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 10 } Sete quadros contendo photographias de objectos artisticos e archeologicos.  
a } *Associacion artistico-arqueologica Barcelonesa e Associació Catalanista*  
16 } *d'excurcions científicas, Barcelona.*
- 17 Quadro de azulejo representando S. Miguel. Hespanha. Seculo xviii.  
*Sr. Luiz Manuel da Costa, Lisboa.*
- 18 Baixo-relevo em gesso, reprodução do que existe no claustro de Santa Cruz de Coimbra. Representa Christo na varanda de Pilatos. Seculo xvi. Foi modelado em 1882 por Guido Baptista Lippi.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 19 } Dois quadros contendo photographias de monumentos e de objectos artisticos.  
e }  
20 } *Associação Catalanista, Barcelona.*
- 21 Cadeira á Luiz XV, estofada de tapeçaria de Gobelins. Igual ás que existem na sala P, n.º 22.  
*Mitra episcopal de Leiria.*
- 22 Estante de côro, de carvalho, esculpida, tendo o pé bastante ornamentado. A estante, propriamente dita, assenta sobre quatro cabeças de seraphins e é encimada por um grupo de tres figuras, a do centro representando um anjo de pé e as outras de joelhos. Procede de um extincto convento. Fig. 212.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*

- 57 Panno de Arrás, representando a Adoração da Cruz pelo imperador Constantino. Seculo xvii.  
*Sé patriarchal de Lisboa.*
- 58 Quadro de azulejo, representando uma procissão. Industria hespanhola. Seculo xvii.  
*Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.*
- 59 Oratorio de pau santo, com alguma obra de talha e duas columnas salomonicas. Seculo xvii.  
*Sr. Teixeira de Aragão, Lisboa.*
- 60 Crucifixo de madeira, com as hastes forradas anteriormente de prata lavrada. Christo de marfim. Seculo xvii.  
*Sr. Augusto Pinto Moreira da Costa, Porto.*
- 61 } Duas cadeiras de talha da India, com espaldar e assento de damasco encarnado,  
e } mais modernos.  
62 } *Sr. João Jorge Cecilia Koll, Lisboa.*
- 63 Panno de Arrás, representando a apparição da cruz a Constantino. Seculo xvii.  
*Sé patriarchal de Lisboa.*
- 64 Panno de Arrás, representando aves e flores.  
*Sé patriarchal de Lisboa.*
- 65 } Duas cadeiras e um canapé, iguaes ás do n.º 21.  
a }  
67 } *Mitra episcopal de Leiria.*
- 68 Contador de ebano, tendo as portadas forradas interiormente de setim branco com bordado em alto-relevo a fio de oiro e prata e matiz, representando paisagens e animaes. A parte anterior das gavetas com iguaes bordados. O bordado da portinha central representa um braço.  
*Sr. João Tamagnini da Mota Barboza, Lisboa.*



Nº23



5



Nº 181



Nº132





Doc. 5

Catálogo da “*Exposição Distrital de Aveiro - Relíquias da Arte Nacional*”,  
Aveiro, 1882, p. 38 e fototipia 54.

Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

# EXPOSIÇÃO DISTRICTAL DE AVEIRO

EM 1882

RELIQUIAS DA ARTE NACIONAL

PHOTOTYPIAS INALTERAVEIS DE E. BIEL & C.<sup>^</sup>

TEXTO DE

MARQUES GOMES E JOAQUIM DE VASCONCELLOS

DEC

AVEIRO  
GREMIO MODERNO \*

MDCCLXXXII



Arte do Oriente: Índia e China.

Apesar de Acursio das Neves, escriptor que nos legou subsídios importantes para a história da cerâmica portuguesa na segunda metade do século xviii, e primeiro quartel do século xix, nos dizer que até ao estabelecimento da Fábrica do Rato, em 1767, as mezas portuguesas eram só servidas com a louça fina da Ásia, havendo para o uso ordinário a de Chíncheo, que era de inferior qualidade, a de estanho que então se fabricava no reino, e uma espécie de faiança que vinha da Hollanda e França.<sup>1</sup> É fora de dúvida que a olaria portuguesa, o vasilhame, havia atingido já notável aperfeiçoamento no princípio do século xviii: pois n'esta epocha aquella industria não se limitava só ao fabrico de objectos de barro ordinário, que durante muito tempo foi o principal producto cerâmico salido das nossas olarias; em 1619 produzia já boa faiança e magníficos azulejos, ensaiando-se na imitação de porcelana da China.

E este fabrico não se limitava a uma simples tentativa: era exercido em larga escala, e scção vejamos alguns testemunhos que remontam ao século xvi.

Christovão Rodrigues d'Oliveira, autor que temos citado varias vezes, refere na sua obra publicada em 1551<sup>2</sup> que havia em Lisboa 204 mulheres que vendiam louça (alem de 15 que vendiam vidro) e nada menos de 206 oleiros, não contando 22 bomeus que faziam tijolo.

N'um manuscrito da Bibliotheca Nacional, redigido um anno depois, 1552, de autor anonymo, lê-se o seguinte: «Tem (Lisboa) 70 tendas e casas, tudo junto; em cada uma d'estas fazem louça de barro; em cada tenda, duas ou tres, que são por tudo 180 pessoas. Tem 10 casas, onde se faz louça vidrada, e em cada uma d'ellas tres, quatro pessoas, que são 30 pessoas».<sup>3</sup> O mesmo escriptor, fallando dos rendimentos publicos de Lisboa, diz «o ramo dos oleiros, da obra que vendem, rende quatrocentos cruzados».

Em 1620 Nicolau de Oliveira no seu livro *Grandezas de Lisboa*, referindo-se ás olarias da capital, diz que ellas dispunham de oito fornos de louça vidrada, vinte e oito de louça de Veneza, quarenta e nove de louça vermelha, e dezasseis fornos de tijolo e telha. O mesmo escriptor refere

Ch. Yriarte, commissario francez na exposição de Lisboa, o qual, accetando e até copiando, simplesmente, todos os factos historicos e todas as demonstrações technicas encaixadas em um trabalho especial, contrario á tal theoria patriótica, imagina poder fazer as conclusões, esquecendo o proverbio: «quem não quer ser lobo não lhe veste a pelle». Mas a fúria patriótica ha de sermar, estamos certos d'isso; e d'aqui a pouco veremos essas thes, sustentando a thesa contraria, e demonstrando, com elegancia e erudição, o modo como fiamam a nova descoberta. (J. de V.)

<sup>1</sup> Noções historicas, economicas e administrativas sobre a produção e manufacturas das sedas em Portugal etc. pag. 213.

<sup>2</sup> Summario de varias historias por Ribeiro Guimarães tom. 5.º pg. 34.

<sup>3</sup> Summario de varias historias por Ribeiro Guimarães tom. 5.º pg. 34.

haver em Lisboa, 13 oleiros de azulejo, acrescentando que se fazia mais nos fornos de louça de Veneza.

Do producto d'estas olarias, pouco ou nada resta hoje, a não ser os azulejos, e estes são ainda hoje, felizmente, em numero avultado.

Tanto o uso do azulejo como o seu fabrico, é antiquissimo na Peninsula, pois remonta provavelmente ao século x.<sup>1</sup> São rarissimos os specimens do primitivo azulejo, o qual differ muito do usado do século xiii em diante. Então, o quadrado, que forma o azulejo, não era uma chapa linceira com o desenho impresso, mas sim uma combinação de pequenos fragmentos de vidro ou barro, embutidos na parede em forma de mosaico.<sup>2</sup> A partir d'aquella epocha, o azulejo foi sempre formado por uma chapa inteira de desenho impresso e esmaltado.

Pelos dados estatísticos que já apresentamos se vê claramente que importante foi o fabrico do azulejo em Portugal; sendo grande a produção, grande era, sem duvida, tambem a applicação que d'elle se fez. Na exposição havia apenas um pequeno quadro de azulejos, o que lá se produziu na Phot. 51, mas n'elle se acham agrupados diferentes padrões (quadrado), qual d'elles mais bello, e quasi todos pertencentes ao século xvi.<sup>3</sup> Era pouco pelo numero, mas não pelo valor, pois todos, sem excepção, se podiam apresentar como verdadeiros especimenes dos azulejos fabricados em Portugal n'aquella epocha.<sup>4</sup> Pertenciam á capella de

<sup>1</sup> V. os trabalhos especiaes: *Azulejos hispano-portuguezes*, Essai historique par J. de Vasconcellos; em *Ceramica nacional*, Serie ii.

*Azulejos nacionaes e datados* (1582-1748) na Serie i; idem (1582-1764) na Serie ii.

*Azulejos nacionaes*, *Sobre a influencia da arte italiana na Serie ii*.

<sup>2</sup> Este processo de ornamentação usava-se tambem com fragmentos de vidro colorido, com fragmentos de crystal (Mesquita de Cordoba, Mirab) e com pedras semipreciosas. Vê-se o bellissimo prato do Sr. Marquez da Graciosa, especimem antigo, rarissimo, (Phot. 49 e 51) de uma admiravel industria indiana, ainda existida com virtuosidade no meado do século xviii. (Tumulo do Grão Mogol Sah Dechalan e de sua favorita na Tadsch da fortaleza de Agra). O processo technico chama-se ainda hoje na India *Mansalat*, e na Europa mosaico de Agra. Alguns archeologos pretendem que foram artifices italianos, que os despoetas da India chamam ao Oriente, os que inventaram o processo, parecido com o da *pietra dura*; esta tradição foi refutada recentemente pelo Prof. Reuleaux. Adiante se descreve o processo, (J. de V.)

<sup>3</sup> O ultimo da esquerda (linha superior) quadruplicado, é da segunda metade do século xv. (J. de V.)

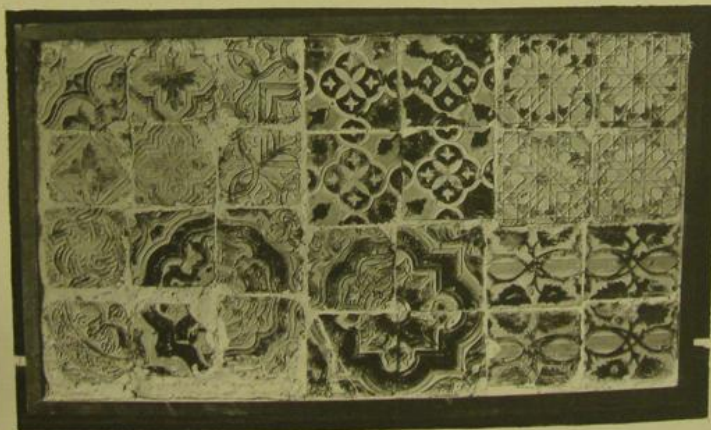
<sup>4</sup> Apparecem na casa de Pilatos em Sevilla (Palacio Ribera) quasi todos os padrões da Phot. Quem não conhecer aquella sumptuosa casa compare os padrões nas photographias de Laureu, que estiveram na Exposição da Sociedade de Industria do Porto. A polychromia é a mesma.

A primeira vista parece simples e natural concluir que houve importação. A questão está um pouco mais funda, na affiliação da civilização portuguesa e hispânica do século xv e xvi, na intimidade de todas as relações, e sobretudo na origem commum do esquisito artistico industrial, influenciado pelas mesmas tradições e regido pelos mesmos compendios (J. de V.)





53



54

Doc. 6

Catálogo da “*Exposição de Cerâmica*”, promovida pela Sociedade de Instrução do Porto, no Palácio de Cristal, 1882, p. 29-34, 44-49.

Fonte: <http://archive.org/>

• *Dr. Fernando 1883*  
*Dr. Feij.* EXPOSIÇÃO *9/11*  
*J. de L.*

DE

# CERAMICA

---

DOCUMENTOS COORDENADOS

(Com uma serie de mactas indústrias)

POR

JOAQUIM DE VASCONCELLOS

---

PORTO

SOCIEDADE DE INSTRUCCÃO

—  
1883



**FABRICA DE ENTRE QUINTAS (Porto)**

Fundada em 185... por Guilherme de Souza Reis, que alli produziu faienças de pó de pedra, grés e porcellana. Era uma officina que parecia vir a ser optima, e já era superior ás demais do Porto.

Um grande incendio a destruiu.

**FABRICA DO CAVACO (Villa Nova de Gaya)**

Fundada em 186... por João Nunes da Cunha; fabrica faiença regular; e fechou-se por ser comprada para em seu logar se estabelecer uma fabrica de productos chimicos.

**FABRICA DAS DEVEZAS**

Fundada em 186... por Antonio de Almeida da Costa. Bem conhecida.

**FABRICA DA TORRINHA (Villa Nova de Gaya)**

Fundada em 184... por Manoel José Soares, e hoje da sua viuva D. Margarida Soares Rego.

**DOCUMENTO VI****CATALOGO DOS AZULEJOS DA EXPOSIÇÃO****I. COLLECÇÃO DO SNR. J. MARIA NEPOMUCENO**

Todos os quadros de azulejo, que não levarem designação especial, são portuguezes.

As datas designam simplesmente a epoca da construcção dos respectivos edificios.

N.º 1. Anno 1168.—Ruínas da parochia de S. Bartholomeu de Lisboa. Mosaico. Desenho geometrico a cinco côres. 4 Azulejos.

N.º 2. Anno 1200.—Mesmas ruínas. Mosaico. Desenho geometrico, laçaria a cinco côres. 9 Azulejos.

N.º 3. Anno 1222.—Ruínas da parochia de Santa Mariinha de Lisboa. Desenho geometrico a cinco côres. Meio relevo. 12 Azulejos.

N.º 4. Anno 1271.—Parochia de S. Lourenço de Lisboa. Antiga capella de Santa Victoria. Mosaico. Desenho geometrico. Laçaria a cinco côres. 4 Azulejos.

N.º 5. Anno 1300-1600.—Diversas proveniências. Miscellanea de varios azulejos de meio relevo e mosaico de tres a cinco côres. 18 Azulejos.

N.º 6. Anno 1300-1520.—Idem. Miscellanea de varios azulejos de laçaria e ornato vegetal. 7 Azulejos.

N.º 7. Anno 1380.—Extincto convento de Santa Cruz de **Coimbra**. Capellas das cêrcas. Desenho geometrico em relevo sobre fundo verde. 9 Azulejos.

N.º 8. Anno 1457.—Ruínas dos antigos Paços de São Christovão em **Lisboa**. Superficies lisas, com figuras de rhomboides verdes e brancos. Fabrico das Caldas da Rainha. 40 Azulejos.

N.º 9. Anno 1462.—Ruínas do extincto convento de Santo Eloy de **Lisboa**. Laçaria circular e ligada; meio relevo. 20 Azulejos.

N.º 10. Anno 1470.—Parochia de Santo André de **Lisboa**; alizar (embasamento) da capella-mór. Desenho ligado; meio relevo. 24 Azulejos.

N.º 11. Anno 1480.—Antigo convento de Santa Clara de **Coimbra**. Lavor de cardos e flores de liz, a cinco côres; meio relevo. 9 Azulejos.

N.º 12. Anno 1480.—Casas de Alvaro da Cunha, em **Zabragas** (**Lisboa**), adquiridas pela Rainha D. Leonor para a fundação do extincto convento da Madre de Deus, junto a **Lisboa**. Desenho em lozangos e outros ornatos a cinco côres; meio relevo. 10 Azulejos.

N.º 13. Anno 1480.—Extincto convento da **Oratória**; capellas da cêrca. Desenho ligado a cinco côres; meio relevo. 3 Azulejos.

N.º 14. Anno 1480.—Idem. Cercadura a cinco côres; meio relevo. 3 Azulejos.

N.º 15. Anno 1480.—Idem. Padrão igual ao antecedente, porém com diferente colorido e dimensões. 3 Azulejos.

N.º 16. Anno 1480.—Idem. Padrão igual ao antecedente, porém com diferentes orlas e dimensões. 3 Azulejos.

N.º 17. Anno 1480.—Extincto convento de Christo em **Thomar**; capellas pertencentes ás quintas de regalo. Flores de quatro azulejos; meio relevo. 24 Azulejos.

N.º 18. Anno 1496.—Extincto convento de S. Domingos de **Santarem**. Desenho ligado; meio relevo. 24 Azulejos.

N.º 19. Anno 1500.—Extincto convento da **Castanheira**; capellas. Flores de quatro azulejos a cinco côres; meio relevo. 8 Azulejos.

N.º 20. Anno 1506.—Paço de **Villa-Vieosa**. Laçaria e ornato vegetal a cinco côres; meio relevo. 10 Azulejos.

N.º 21 e 22. Anno 1509.—Convento das Carmelitas do **Porto**. Desenho ligado; meio relevo. 20-24 Azulejos.

N.º 23. Anno 1509.—Extincto Convento da Madre de Deus de **Lisboa**. Desenho formando flores de quatro azulejos. Azulejado da primitiva egreja. 24 Azulejos.

N.º 24. Anno 1509.—Idem. Superficie lisa enxaquetada em palla e fxa a quatro côres. Pavimento do presbyterio da primitiva egreja. 36 Azulejos.

N.º 25. Anno 1510.—Capella da cêrca do extincto convento de **Belem**. Desenho formando flores de quatro azulejos; meio relevo. 24 Azulejos.

N.º 26. Anno 1510.—Extincto convento da Madre de Deus em **Lisboa**. Superficie lisa enxaquetada de verde e branco em banda e contra banda. Azulejado do primitivo claustro. 82 Azulejos. Fabrica das Caldas da Rainha.

N.º 27. Anno 1510.—Idem. Fragmentos de capellas da primitiva egreja. Desenho ligado; meio relevo. 4 Azulejos.

N.º 28. Anno 1510.—Idem. Desenho com flores circulares de quatro azulejos; meio relevo. 8 Azulejos.

N.º 29. Anno 1510.—Idem. Similhante ao antecedente; varia porém de dimensões e em alguns accessorios. 4 Azulejos.

N.º 30. Anno 1510.—Mesmo convento da Madre de Deus. Ornato a cinco côres. 4 Azulejos.

N.º 31. Anno 1512.—Egreja matriz de **Arzila** (**Africa**). Desenho em flores ligadas, a cinco côres. 3 Azulejos.

N.º 32. Anno 1512.—Parochia de S. Pedro de Alfama em **Lisboa**. Desenho ligado; meio relevo. 15 Azulejos.

N.º 33. Anno 1513.—Extincto convento de Christo em **Thomar**. Desenho em flores de quatro azulejos; meio relevo. 8 Azulejos.

N.º 34. Anno 1518.—De varias egrejas arruinadas de **Coimbra**. Desenho a dois azulejos, e cinco côres; meio relevo. 9 Azulejos.

N.º 35. Anno 1530.—Ruínas da parochia de São Bartholomeu de **Lisboa**. Forro do embasamento d'uma capella de morgado; azulejos a cinco côres. 8 Azulejos.

N.º 36. Anno 1540.—Capellas da cêrca do Collegio de Santo António-o-Velho (**Colleginho**) de **Lisboa**. Superficie lisa e disposta em escaques verdes e brancos. 4 Azulejos. Fabrico das Caldas da Rainha.

N.º 37. Anno 1554.—Extincto convento de São Fran-

- cisco de **Evora**. Desenho em flores de quatro azulejos; meio relevo. 20 Azulejos.
- N.º 38. Anno 1560.—Extincto convento da Madre de Deus de **Lisboa**; reedificação principiada por D. João III. Desenho ligado; meio relevo. 8 Azulejos.
- N.º 39. Anno 1560.—*Ibidem*, idem. Igual padrão, nas mesmas dimensões. 8 Azulejos.
- N.º 40, 41 e 42. Anno 1560.—Ruínas da parochia de Nossa Senhora da Ajuda de **Lisboa**. Desenho em flores de quatro azulejos a cinco côres; meio relevo. 9-9-6 Azulejos.
- N.º 43. Anno 1560.—Extincto convento da Madre de Deus de **Lisboa**; reedificação principiada por D. João III. Desenho em flores ligados; meio relevo. 3 Azulejos.
- N.º 44 e 45. Anno 1565.—Casas dos Albuquerque em **Azeitão**. Superfície lisa e colorida, representando crianças caindo, brincando e banhando-se (*humoreschi*; estylo da Renascença). Fabrico de Talavera (Hespanha) 4-3 Azulejos.
- N.º 46, 47 e 48. Anno 1565.—*Ibid*. Cercaduras com ornatos vegetaes e figuras de animais (*groteschi*; estylo da Renascença. Mesmo fabrico. 3-4-2 Azulejos).
- N.º 49. Anno 1565.—*Ibid*. Aves coloridas sobre fundo branco; superfície lisa. 12 Azulejos.
- N.º 50. Anno 1565.—Capellas do Capitulo do extincto convento da Trindade de **Lisboa**. Desenho ligado; meio relevo. 54 Azulejos.
- N.º 51. Anno 1580.—Egreja do extincto convento de Santa Iria em **Thomar** (propriedade do expositor snr. Nepomuceno). Azulejado das paredes interiores. Superfície lisa a quatro côres; desenho: ponte de diamante e joalheria. 28 Azulejos.
- N.º 52. Anno 1590.—Capella da cerca do extincto convento do **Varatojo**. Desenho ligado; meio relevo. 8 Azulejos.
- N.º 53. Anno 1598.—Capella do claustro do extincto convento de S. Domingos em **Lisboa**. Superfície lisa em lacaria circular, formando flores de quatro azulejos a quatro côres. 12 Azulejos.
- N.º 54. Anno 1598.—Idem. Quatro padrões diferentes de azulejos a quatro côres, formando flores de quatro azulejos; superfície lisa. 4 Azulejos.
- N.º 55 e 56. Anno 1600.—Extincto convento dos Martyres de **Sacavem**. Cercadura a tres côres; meio relevo. 8-3 Azulejos.
- N.º 57. Anno 1630.—Capella do claustro do extincto con-

- vento de S. Domingos de **Lisboa**. Superfície lisa a quatro côres; com flores de quatro azulejos. 8 Azulejos.
- N.º 58. Anno 1639.—Extincto convento de **Ohellas**. Superfície lisa e cor azul unica, unida. 4 Azulejos.
- N.º 59. Anno 1639.—Extincto convento da Trindade de **Lisboa**. Azulejado do refeitório. Superfície lisa; pintura miuda de bella execução, azul sobre fundo branco; scenas e figuras rusticas. 4 Azulejos. Fabrico hollandez.
- N.º 60. Anno 1645.—Extincto convento da Madre de Deus de **Lisboa**. Superfície lisa. Pintura azul sobre fundo branco, representando S. Jeronymo a extrahir uma espinha da pata do leão. 28 Azulejos. Fabrico hollandez.
- N.º 61. Anno 1650.—Mesmo convento. Superfície lisa e mesmas côres. A Sacra Familia, fugindo para o deserto. 24 Azulejos. Fabrico hollandez.
- N.º 62 a 69. Anno 1650.—Quinta do Monteiro-Mór em **Sacavem de Cima**. Oito quadros grandes, representando batalhas de Alexandre contra os Persas. Em o n.º 68 o episodio da familia de Dario, implorando a clemencia do vencedor. 65-60. 60-54 66-54-66-56. Total 481 Azulejos.
- N.º 70 e 71. Anno 1650.—Cartouches, divisorias de quadros; desenho baroque; mesma procedencia. 35-35 Azulejos.
- N.º 72. Anno 1660.—Egreja de Santa Martha de **Lisboa**. Superfície lisa, flores de quatro azulejos. Data propria do azulejo. 16 Azulejos.
- N.º 73. Anno 1662.—Extincto convento de N. S. da Conceição de **Marvilla**, termo de Lisboa. Superfície lisa a tres côres em lacaria e lavor de conchas; flores de quatro azulejos. 16 Azulejos.
- N.º 74. Anno 1662.—Idem. Superfície lisa a tres côres; lavor de ponta de diamante nos centros dos flores, a quatro azulejos. 15 Azulejos.
- N.º 75. Anno 1662.—Idem. Dous padrões diversos em um quadro, de flores a quatro. 4 Azulejos.
- N.º 76. Anno 1670.—Idem. Superfície lisa de flores de tres côres. 31 Azulejos.
- N.º 77. Anno 1697.—Palacio do Conde da Ponte, ao Calvario em **Lisboa**. Superfície lisa; pintura azul sobre fundo branco, representando uma dama em trages da época, sustentando uma rede cheia de corações. Em baixo, no canto do lado direito, a assignatura do artista: *Gabriel del Barco f.* 1697. 42 Azulejos.
- N.º 78. Anno 1704.—Extincto convento da Madre de



Deus de Lisboa. Novas construcções do edificio. Superfície lisa, a côres, em quadrados, e figuras mixtas. 24 Azulejos.

N.º 79. Anno 1706.—Extincto convento de Santa Monica de Lisboa. Superfície lisa; caixotões de quatro azulejos a quatro côres. 86 Azulejos.

N.º 80. Anno 1746.—Capella do largo de S. Sebastião da Pedreira em Lisboa. Superfície lisa, pintura azul sobre fundo branco, representando a Circumcisão. 120 Azulejos.

N.º 81. Anno 1746.—Idem. Superfície lisa; pintura azul sobre fundo branco, representando o Nascimento da Virgem. 30 Azulejos.

N.º 82. Anno 1747.—Extincto convento de Santo Antonio da Convallescença (Lisboa). Superfície lisa. Dous padrões de cercaduras, a tres côres. 4 Azulejos.

N.º 83. Anno 1747.—Idem. Dous padrões a tres côres, formando um florão a quatro. 4 Azulejos.

N.ºs 84, 85 e 86. Anno 1747. Extincto convento da Madre de Deus de Lisboa. Superfície lisa, pintura azul sobre fundo branco. Tres quadros, representando a Fé, Esperança e Caridade. 18-24-24 Azulejos.

N.º 87. Anno 1750. Palacio dos Condes de Avintes e Marquezes de Lavradio em Lisboa, hoje tribunaes militares. Superfície lisa; pintura azul sobre fundo branco, representando marinhas. 50 Azulejos.

N.º 88. Anno 1765.—Extincto convento dos Capuchos em Caparica. Superfície lisa; pintura azul sobre fundo branco, representando uma *cartouche*, ladeada por crianças e circumdada de flôres e fructos. Estylo rococo. 20 Azulejos.

N.ºs 89 e 90. Anno 1776.—De varios predios posteriores ao terramoto de 1755; Lisboa. *Cartouche*, genero *rocaille*. Pintura polychromica sobre fundo branco. Real fabrica do Rato. 14-14 Azulejos.

N.ºs 91 e 92. Anno 1785.—Palacio do Marquez de Niza em Xabregas, Lisboa. Desenho representando aves no meio de guirlandas de flôres, e golphinhos, nadando por entre plantas. Pintura polychromica sobre fundo branco. Real fabrica do Rato. 28-28 Azulejos.

JOSÉ MARIA NEPOMUCENO.

## CATALOGO DOS AZULEJOS DA EXPOSIÇÃO

(Continuação)

## MUSEU DO CARMO — (nas bancadas)

Quadro n.º 1. Azulejo imitando mosaico, padrão de 4 azulejos, estrelado, mas sem laçaria, a cinco côres: Verde, castanho claro, turquesa, côr de vinho e fundo branco. Meado do século xiv. 4 Azulejos.

Quadro n.º 2. Laçaria geométrica, imitando mosaico; padrão de chapa inteira. Centro estrelado de oito pontas inscripto em dous quadrados, que estão sobrepostos em sentido contrario. Cinco côres, ut supra. Meado do século xiv. 4 Azulejos.

Quadro n.º 3. Quatro tipos diferentes em um quadro; a) Laçaria geométrica, imitando mosaico; padrão estrelado, de 4 azulejos; mesmas côres tradicionais;

b) padrão de cercadura em laçaria geométrica; mesmas côres;

c) e d) padrões de cercaduras, motivo de flôres de liz sobre uma lista de losangos enlacados, formando fita; mesmas côres. Os padrões são eguaes; differem só no tamanho; os tipos a e b do século xiv e c, d do século xv. 4 Azulejos.

Quadro n.º 4. Quadro com dous tipos; o superior de chapa inteira; padrão de quatro azulejos, estrelado, de laçaria geométrica, com rosetas. Côres tradicionais, sendo porém o castanho claro, quasi côr de palha. Combinação geométrica com elementos vegetaes; exemplar raro do século xv. 2 Azulejos.

Padrão, imitando mosaico; desenho geometrico, estrelado, mas sem laçaria; chapa inteira; côres tradicionais, século xv. 1 Azulejo.

Padrão de laçaria geométrica, chapa inteira; côres tradicionais. Século xv. 1 Azulejo.

Quadro n.º 5. Padrão de laçaria geometrica de chapa inteira; centro estrelado; côres tradicionais. Vid. n.º 4. Século xv. 4 Azulejos.

Quadro n.º 6. Padrão de circulos enlacados, com rosetas no centro; chapa inteira; côres tradicionais. Século xvi. 4 Azulejos.

Todos os exemplares de n.º 1-6 são de baixo relevo, es-cavados, menos o n.º 2, que é de alto relevo.

Quadro n.º 7. Superfície lisa, desenho de arabescos e folhas. Padrão de quatro azulejos, a cinco côres: azul, branco, laranja e verde, sobre fundo amarello. Meado do século xvi. 4 Azulejos.

Quadro n.º 8. Superfície lisa, desenho de arabescos e fundo marmoreado, salpicado de varias côres. Padrão de quatro azulejos; mesmas côres. Fim do século xvi. 4 Azulejos.

Quadro n.º 9. Superfície lisa; chapa inteira, simulando pontas de diamante, e joalheria. Côres: azul, amarello e branco. Fim do século xvi. 34 Azulejos.

Quadro n.º 10. Superfície lisa; flôres de quatro azulejos, simulando folhas e rosetas. Côres: as mesmas. Século xvii; a cercadura de joalheria é do fim do século xvii 25 Azulejos.

Quadro n.º 11. Superfície lisa; chapa inteira com flôres grandes, azues, sobre fundo branco. Meado do século xvii. 4 Azulejos.

## MUSEU DO CARMO — VITRINE BAIXA. A (à direita)

(Vitruve 1.ª)

a) Grupo de trinta e um azulejos soltos, representando vinte e tres padrões diferentes do sec. xiv, xv e xvi, em imitação de mosaico, laçaria geometrica e ornato vegetal em baixo relevo; um exemplar em fundo verde, liso e dous fragmentos de facha, azul-turquesa e verde.

Muitissimo notavel é o n.º 54, padrão muito grande, desusado: 0,16 1/2 de larg. sobre 15 1/2 de altura; padrão de arabesco, em alto relevo, de estylo arabe puro, coberto de esmalte verde mar. Procedente de antigas ruinas do convento de Christo em Thomar. Todos os restantes têm as cinco côres tradicionais.

Vejam-se principalmente os seguintes exemplares, raros, n.ºs 27 (cercadura) 37 (fragmento de padrão grande alt. 0,16 1/2, imitando mosaico), 29, 34, 7 (laçaria geometrica em linhas rectas e curvas combinadas; raro), 16 fragmento em esmalte verde, com a borda recortada em sete segmentos, esmaltada; typo redondo? cobertura de telhado? etc.

Procedencia dos exemplares: Evora, Thomar, egreja de Santa Marinha em Lisboa, egreja dos Martyres (ibid.), Santo

Eloy (ibid.); Santa Maria do Castello em Abrantes; Sé velha de Coimbra, etc.

(Vitrines 2.ª)

- b) Grupo de cinco azulejos, sendo quatro em ornato vegetal e cinco côres, em baixo relevo, do sec. xvi; e um liso, em azul escuro, côr unica. Procedência: S. Martinho, Santo Eloy, Santo André, (Lisboa) e Thomar.
- c) Grupo de oito azulejos, ornato vegetal a tres côres azul, amarello e branco, em superficie lisa, representando tres padrões. Sec. xvii. Procedência?
- d) Grupo de quatro azulejos com varios desenhos, em superficie lisa a tres e quatro côres. Fim do sec. xvi e sec. xvii. Procedência: Belem (?)
- e) Grupo de seis azulejos; superficie lisa, pintura azul sobre fundo branco. Figuras rusticas e paisagens em quatro ex.; e dous com figuras de guerreiros a cavallo, batalhando, em tinta violeta. Fabrico hollandez do meado do sec. xvii. Procedência?
- f) Grupo de tres azulejos de superficie lisa, pintura azul, sobre fundo branco, flores e paisagens. Meado do sec. xviii. Procedência: casas particulares de Lisboa. (Expositor Joaquim de Vasconcellos.)
- g) Dous azulejos de supercie lisa, a tres e quatro côres, ornato vegetal. Segunda metade do seculo xviii, fabrica do Rato. Procedência: a mesma (Exp. Joaquim de Vasconcellos.)
- h) Fragmento de uma cornija de azulejo grosso; 0,16  $\frac{1}{3}$  em quadrado, com a borda superior revirada. Ornamentação a tres côres, simulando folhas de acantho; amarello, azul e branco. Meado do sec. xvii. Procedência: Lisboa. Raro.

#### DOCUMENTO IX

#### VARIOS EXPOSITORES

VITRINES BAIXAS. A (à direita)

(Vitrines 1.ª e 2.ª)

- i) Collecção de Marciano de Aznaga — Devezas, Villa Nova de Gaya.  
Vinte e cinco azulejos do sec. xv e xvi, procedentes da Sé de Coimbra, igreja de S. Thiago de Soure, e igreja da Redinha.

Motivos: laçaria geometrica e ornato vegetal em baixo relevo a cinco côres.

j) O mesmo colleccionador, grupo de treze azulejos com figuras e plantas em arabesco (Redinha); côr azul sobre fundo branco; sec. xvi.

Grupo de seis azulejos com fragmentos de paisagens em azul vivo sobre fundo branco, procedentes da Misericordia de Barcellos; sec. xvii.

Grupo de quatro azulejos com plantas em arabesco; côres azul e branco. Convento de Santa Cruz. Sec. xvii.

Grupo de nove azulejos; figuras rusticas e paisagens miudadas; azul sobre fundo branco. Escavações das Carvalheiras em Braga. Fabrico hollandez; meado do sec. xvii.

Grupo de onze azulejos pequenos, lisos, em esmalte branco, para composição de fachas; outro grupo de doze azulejos pequenos, lisos, em esmalte azul-turqueza para o mesmo fim. Total dos grupos, 13-6-4-9-11-12 = 55.

#### VITRINE BAIXA. B (à esquerda)

(Vitrines 1.ª)

a) Um quadro com seis azulejos, representando arabescos (*roulotes* e *pendurados*); crianças brincando no meio de guirlandas de flores. Estylo da Renascença. Composição polichromica do meado do sec. xvi. Procedência: Palacio Real de Villa Viçosa.

Exp.: Museu do Carmo.

b) Grupo de vinte oito azulejos com desenho de plantas a azul escuro sobre fundo branco, formando flores a quatro. Fim do sec. xvii.

Exp.: Dr. Antonio Ignacio Coimbra.

(Vitrines 2.ª)

c) Grupo de quatorze azulejos, representando uma criança com uma cornucopia. Mesmas côres. Fim do sec. xvii.

Exp.: O mesmo.

d) Grupo de seis azulejos de laçaria geometrica, imitação de mosaico, e ornato vegetal, em baixo relevo. Sec. xiv (um) e sec. xvi os restantes.

Procedência: Palacio de D. Diniz (sic) em Lisboa.

Exp.: Augusto Lasso da Silva.

e) Dous azulejos de typo identico. Sec. xvi.

Procedência: Convento de Monchique, Porto.



Exp.: Clemente Menteres. Offercidos á Sociedade de Instrução.

f) Do mesmo expositor: dous quadros com repetição d'esses dous tipos; mesma procedencia, e offerta do mesmo socio. 0-9 Azulejos.

g) Grupo de quatro azulejos; tres com arabescos de plantas a duas e tres côres; e um com figura animal a azul, sobre fundo branco.

Exp.: O mesmo. Offerta á Sociedade.

(Vid. pag. 2.ª)

h) Grupo de quatro azulejos em baixo relevo, a cinco côres, de desenho geometrico e ornato vegetal. Sec. xvi. Procedencia: Capella da Senhora da Alegria em Aveiro.

Exp.: Joaquim de Vasconcellos; offerta á Sociedade.

i) Grupo de quatro azulejos; superficie lisa a tres côres, amarello, azul e branco; desenho de flores a quatro azulejos. Meado do sec. xvii. Procedencia: Convento de Monchuque. Exp.: Pinto Magalhães & C.ª Offerta á Sociedade.

j) Grupo de quatorze azulejos, superficie lisa simulando uma albarrada com flores; pintura azul escuro sobre fundo branco. Fim do sec. xvii.

Exp.: Dr. Antonio Ignacio Coimbra.

k) Grupo de sete azulejos, superficie lisa, simulando balaustrades; mesma pintura e mesma epoca.

Exp.: o mesmo.

(Vid. pag. 4.ª)

l) Grupo de dezaseis azulejos, superficie lisa, desenho de flores de plantas e figuras estrelladas; pintura azul escuro sobre fundo branco. Mesmo estylo de j e k.

Exp.: O mesmo.

m) Grupo de nove fragmentos de azulejos do sec. xvii, a duas e tres côres (um é do sec. xvi, a cinco e em baixo relevo), superficie lisa.

Exp.: G. A. Carvalho.

n) Quatro azulejos esmaltados de verde com diferentes padrões sob o esmalte, fracturados; e cinco fragmentos com esmalte verde, sem padrão. Todos com reflexos metallicos. Principio do seculo xvi; procedentes do corucheu de uma das torres da Sé de Evora (entulho das obras recentes), e do clausuro de S. Francisco (ruínas) da mesma cidade.

Exp.: Joaquim de Vasconcellos; offerta á Sociedade.

o) Quatro fragmentos de azulejo, formando faixa em quadros; côres: azul-turqueza e branco. Vide Nepomuceno n.º 26; Virrine A. vidraça 2.ª colleção Azuaga; e vidraça 4.ª n.º 19 e 32 do Museu do Carmo, todos para composição de faxas. Sec. xvi. Ruínas do convento de S. Francisco de Evora.

Exp. o mesmo; offerta.

p) Grupo de tres azulejos; flôr azul sobre fundo branco. Sec. xvii. Ruínas do Convento do Espinheiro; perto de Evora. Azulejo de uma côr unida, turqueza carregada. Seculo xvii. Ruínas do Convento da Esperança de Villa Viçosa. Azulejo oblongo, marmoreado de azul e branco. Data? Ruínas do Convento do Espinheiro, perto de Evora.

Exp.: o mesmo; offerta.

#### DOCUMENTO X

### FAIENÇA ANTIGA PORTUGUEZA

#### ARMARIO B

N.º 1. Vaso para tabaco (?), figurando um busto de homem em traje do fim do seculo xviii. A varias côres. Falta-lhe a tampa.

Exp.: Antonio Morçira Cabral.

N.º 2. Pote de botica. Rotulo azul escuro na frente, sobre fundo branco, com a cruz de Aviz no centro e côroa real sobreposta. Com tampa; meado do sec. xviii.

Exp.: O mesmo.

N.º 3. Jarro de estylo rococo, com pintura violeta sobre fundo branco; fim do sec. xviii. Typo do Rato.

Exp.: O mesmo.

N.º 4. Caneca, representando uma figura humana, grotesca, sentada, com chapéu tricorné. Pintura a varias côres. Princ. d'este seculo.

Exp.: O mesmo.

N.º 5. Mascara de Baccho. Barro vermelho, esmaltado de branco. Data? Fabrico do Porto (?)

Exp.: O mesmo.

N.º 6. Caneca semelhante ao n.º 4, mas mais pequena. Mesma epoca da outra.

Exp.: O mesmo.

N.º 7. Jarro de estylo rococo, com pintura côr de vio-

**Doc. 7**

**Catálogo da “*Exposição Distrital de Coimbra*”, Coimbra, 1884, p..**

**Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal**



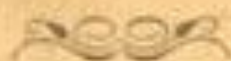
*Conferencia de Coimbra*  
11  
1884  
1884

EXPOSIÇÃO DISTRICTAL.

COIMBRA

1884

REVISTA — CONFERENCIAS — PREMIO



COIMBRA  
IMPRENSA DA UNIVERSIDADE  
1884

quando aliás pela arborisação dos seus baldios, areias, serras, etc., podia augmentar grandemente a sua riqueza publica, empregar um grande numero de braços, e combater de frente aquelle immenso mal, que pouco e pouco nos vai definhando.

Os concelhos de Condeixa, Penella e Oliveira do Hospital tambem expõem algumas amostras de madeiras; mas a collecção das obras do Mondego é a mais rica e variada.

## XV

A ceramica do districto, e especialmente de Coimbra, está representada por variadas collecções, desde a louça mais perfeita, ou de *Vandelli*, até á mais grosseira.

Os fabricantes de Coimbra, que expozeram amostras dos seus productos, são os srs. José Antonio dos Santos, Leonardo Antonio da Veiga e Adelino Pessoa & Irmãos, em louça branca; e o sr. Pedro da Silva, vulgo o «Morto-Vivo», em louça vermelha.

Na importante collecção do sr. José Antonio dos Santos ha alguns vasos de formas elegantes, uns vidrados e pintados pelos processos usados na ollaria, os quaes representam um notavel adeantamento na ceramica coimbricense, e outros, talvez menos appropriadamente, pintados a oleo.

Vêem-se ainda d'este acreditado industrial alguns pratos com pinturas similhando a louça da China, bonitas peças de lavatorio, terrinas, travessas, chavenas, cafeteiras, bules, azulejos, etc., manifestando tudo um grande aperfeiçoamento de fabrico. As amostras d'este industrial dizem-nos com verdade os melhoramentos que poderiam introduzir-se n'este ramo de industria

..



**Doc. 8**

**Catálogo da “*Exposição de Cerâmica*”, promovida pelo Instituto Portuense de Estudos e Conferências, organizada por Rocha Peixoto, no Palácio de Cristal, em 1901.**

**Fonte: Biblioteca Municipal da Póvoa de Varzim**

54

# CATALOGO

DA

## EXPOSIÇÃO DE CERAMICA

PROMOVIDA PELO

INSTITUTO PORTUENSE DE ESTUDOS E CONFERENCIAS

EFFECTUADA NO

PALACIO DE CRYSTAL

A

19 DE MARÇO DE 1901



PORTO

TYPOGRAPHIA UNIVERSAL, A VAPOR

54, Travessa de Cedofeita, 56

1901

Preço, 50 reis



Quantidade	Designação dos objectos	Preço por objecto	Preço por dúzia
<b>Companhia Ceramica Algarviense</b>			
AGEDA			
12	Tijolos de barro, cheios . . . . .		72
12	» » » prensados . . . . .		96
12	» » » furados . . . . .		84
12	» bonecos . . . . .		43
12	Ladrilhos quadrados prensados . . . . .		96
12	» quadrilongos . . . . .		96
12	» » não prensados . . . . .		72
12	» toscos para tabique . . . . .		60
12	Telhas mouriscas . . . . .		72
12	» marcelhesas . . . . .		300
12	» para espigão, typo marselhez . . . . .		360
4	Ventiladores mouriscos . . . . .		720
<b>Expositor e modelador, Julio Vaz Junior</b>			
Rua de Malmerendas, 114 — PORTO			
1	Medalhão (Conselheiro Dr. Bernardino Machado)		
1	» (idem em gesso) . . . . .		
1	Reverso (idem em gesso) . . . . .		
1	Medalhão (Professor Müller) . . . . .		
1	» (Marte) em barro cosido . . . . .	3\$000	
1	» ( » ) bronzado . . . . .	3\$500	
1	» (Minerva) em barro cosido . . . . .	3\$000	
1	» ( » ) bronzado . . . . .	3\$500	
1	Jarrão . . . . .	20\$000	
1	Cabeça (fantasia) . . . . .	5\$000	
1	» ( » ) . . . . .	5\$000	
1	Misulo . . . . .		
1	Cabeça de leão . . . . .		
1	Friso . . . . .		
1	Ramo de louro (estudo) . . . . .		
1	Acantho ogival . . . . .		
1	Capitel pilastra . . . . .		
1	Parte d'uma composição e photographia . . . . .		
1	Cegonha (estudo) . . . . .		
1	Photographia (quadro Dr. Lebre) . . . . .		
1	Moldura estylo Luiz XV (em gesso) . . . . .		
<b>Expositor, Alberto de Laura Moreira</b>			
PORTO			
3	Panneaux d'azulejos — Seculo XVII . . . . .		
2	Pratos chinezes . . . . .		
1	Boneco chinez . . . . .		
1	Jarrão em relevo nacional — Seculo XVII . . . . .		

Quantidade	Designação dos objectos	Preço por objecto	Preço por dúzia
2	Carrinhos de mão.....	500	
1	Centro de cavallo marinho com vaso.....	2\$000	
2	Bilhas de musgo.....	1\$500	
3	Andorinhas, n.º 1.....	200	
3	» 2.....	150	
3	» 3.....	120	
3	» 4.....	100	
1	Prato com caças.....	3\$500	
1	» » fructos.....	3\$500	
2	Pratos » peixes.....	3\$500	
1	Prato » ».....	1\$000	
1	» » fructas.....	1\$000	
8	Pratos » » sortidas.....	600	
2	Floreiras de sombrinha.....	1\$500	
2	Vasos de cesto (par).....	6\$000	

**José dos Santos Taborda**

Rua de Cedofeita, 504 — **PORTO**

12	Pratos, faiança antiga (Coimbra).....	
2	Tinteiros.....	
1	Jarrão.....	
3	Tigelas pequenas.....	
1	Tinteiro figura.....	
1	Tigela pequena.....	
1	Garrafa com passaros.....	
1	Tigela aguiã.....	
1	Caneca com J. M. Riheiro.....	
1	Vaso com C. Roriz.....	
28	Pratos, faianças diferentes—Coimbra, Hispano, Arabes, Rato, Vianna, Porto e Prado,....	
3	Galheteiros, faianças—Porto, Rato, Vianna....	
2	Fructeiras—Rato.....	
1	Ajulejo—Talavera.....	
19	Azulejos holandezes.....	
7	» Coimbra.....	
1	Almofariz—Vianna.....	
1	Golphinho—Rato.....	
1	Copo de duas azas—Rato.....	
1	Golphinho para chafariz—fabrica Rocha Soares.....	
1	Molheiro—Porto.....	
4	Terrinas—Porto e Rato.....	
7	Canecas diferentes.....	
1	Bilha—Vianna.....	
1	Jarrão—Talavera.....	
3	Fontes—Rato.....	



Quantidade	Designação dos objectos	Preço por objecto	Preço por dúzia
7	Bules . . . . .		
4	Cafeteiras . . . . .		
3	Assucareiros . . . . .		
1	Leiteira . . . . .		
1	Peanha amellada . . . . .		
1	Par de caixas para lavatório . . . . .		
1	Serviço lavatorio completo, 6 peças . . . . .		
2	Caixas para pés . . . . .		
9	Jarras pretas sortidas . . . . .		
3	Ghicaras e pires, o preço marcado nos objectos.		
4	Peças . . . . .		
<b>Fortunato d'Oliveira</b>			
<b>Cruz da Pedra — GUIMARÃES</b>			
5	Cantaros de diferentes tamanhos. . . . .		
3	Pucaros . . . . .		
1	Enfuza. . . . .		
2	Panellas sem aza. . . . .		
2	Chocolateiras. . . . .		
6	Têstos . . . . .		
1	Mialheiro . . . . .		
<b>Manoel José dos Santos</b>			
<b>Rua das Taypas — PORTO</b>			
1	Santo Antonio . . . . .	18\$000	
6	Frades de diversas ordens . . . . .	1\$200	
4	Figuras de costumes populares . . . . .	1\$000	
1	Carros de bois . . . . .	5\$000	
1	Senhora da Conceição . . . . .	5\$000	
<b>Parceria proprietaria dos dormitorios do extincto Convento de Grijó</b>			
<b>GRIJÓ</b>			
7	Panneaux grandes d'azulejos . . . . .	7\$000	
1	Dito pequeno. . . . .	3\$000	
1	" . . . . .	2\$000	
2	Cruzes em azulejos . . . . .		
2	Photographias de duas paizagens em azuleijos, as quaes se vendem, depois do que serão ex- trahidas pelo comprador das paredes em que se acham . . . . .		



Quantidade	Designação dos objectos	Preço por objecto	Preço por dúzia
<b>Joaquim de Macedo Corrêa</b>			
<b>Areas — S. Vicente — BARCELLOS</b>			
1	Talha enfeitada com prato e tampa . . . . .	2\$000	
1	» » » um só ramo . . . . .	1\$500	
1	Pipo » » prato e tampa . . . . .	600	
1	» » » » » . . . . .	400	
1	Par de vasos com prato, n.º 1 . . . . .	200	
1	» » » » » 2 . . . . .	160	
1	» » » » » 3 . . . . .	120	
1	Moringa com pé, redonda, n.º 1 . . . . .	240	
1	» » » » » 2 . . . . .	160	
2	» » » » » 2 . . . . .	200	
1	» » em fôrma de pipo, atravessado, n.º 2 . . . . .	300	
1	» » enfeitada » » » 2 . . . . .	360	
2	Garrafas com papos de rola, prato e tampa, n.º 2 . . . . .	200	
1	Garrafa redonda, prato e tampa, n.º 2 . . . . .	160	
2	Garrafas com prato e copo, n.º 2 . . . . .	160	
58	Peças de louça miuda (por cento, 2\$000). . . . .	40	
<b>Museu Municipal do Porto</b>			
<b>Jardim de S. Lazaro</b>			
220	Azulejos nacionaes seculo XVII provenientes do		
40	extincto convento de Santa Clara. . . . .		
	Azulejos nacionaes seculo XVIII provenientes		
	do extincto convento de Santa Clara. . . . .		
	Nota: Dos azulejos do seculo XVII, 20 são de		
	figuras soltas e 200 são ornamentaes bi-chro-		
	nicos. Estes ultimos comprehendem 12 pa-		
	drões de ornamentação e 13 padrões de factos.		
	Dos azulejos do seculo XVIII ha a destacar 4		
	padrões ornamentaes e 2 de faxas. . . . .		
<b>Museu Industrial e Commercial do Porto</b>			
	Collecção de louça de Mirandella. . . . .		
	» » » Bragança . . . . .		
	» » » Barcellos . . . . .		
	» » » Prado . . . . .		
	» » » Aveiro . . . . .		
	» » » Coimbra . . . . .		
	» » » Leiria . . . . .		
	» » » Ovar . . . . .		

**Doc. 9**

**Catálogo da “*Exposição Olisiponense*”, promovida pela Associação dos Arqueólogos Portugueses, no Convento do Carmo em 1914, p. 69-73.**

**Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal**

# AZULEJOS

---

## Associação dos Archeologos Portugueses

244 - AZULEJOS. 15 quadros a azul (dois tons), esmalte branco, côr do fundo. 14 representam a Paixão de Jesus Christo e acham-se dispostos nas paredes lateraes da abside. O 15.º, colocado ao fundo, representa o Arcanjo S. Miguel, com a espada de fogo, expulsando do céu e precipitando no abismo o anjo mau, acorrentado, sob a fôrma de dragão, com cabeça humana. Os primeiros têm, cada um, 192 azulejos, e o do Arcanjo, com a parte superior semicircular, tem, aproximadamente, 300. Ao todo, somam, as 15 composições, 2:688 azulejos. Pertenceram ao extinto convento de Chelas, de freiras intituladas *Conegas regrantes* de S. Felix, da ordem de Santo Agostinho (*Cruzias*) e por isso chamadas vulgarmente *Agostinhas*. Estas interessantes composições devem ter sido pintadas e cozidas em officina de Lisboa, no meado do século XVIII. Foram oferecidas á Associação pelo Ministerio da Guerra, em março de 1898.

245 - AZULEJOS DE RELEVO. 16 quadros pintados a diferentes côres. Encaixilhados, a maior parte, em grupos de 4 e acasalados (10), e outros, com mais de um desenho, em numero de 6. Azulejos denominados

*hispano-árabes*, e que também se fabricaram em Portugal.

Século XVI. Alguns, dos primeiros anos d'este século.

246 - AZULEJOS DE SUPERFÍCIE LISA. 46 quadros a azul, a duas cores e policromos.

Desde o século XVI até o princípio do sec. XVIII.

247 - AZULEJOS (4), emoldurados. Policromos, fundo marmoreado, sob esmalte branco, formando, em conjunto, uma figura simétrica.

Fabrico de Lisboa, primeiro quartel do sec. XVII.  
Dim.:  $0,438 \times 0,438$ .

248 - AZULEJOS (4), emoldurados. Policromos, sob esmalte branco, formando, em conjunto, uma figura geométrica.

Fabrico de Lisboa, primeiro quartel (?) do século XVII.  
Dim.:  $0,44 \times 0,44$ .

249 - AZULEJOS (4), emoldurados. Azul, sob esmalte branco. Isoladamente, o motivo representa uma roseta; no conjunto, forma uma figura regular.

Producto de Lisboa (?), do fim do século XVII ou princípio do seguinte.  
Dim.:  $0,43 \times 0,43$ .

250 - AZULEJOS (4), emoldurados. Azul, sob esmalte branco. Representam quatro cantos duma faixa. Como motivo, ovulos, formando, em conjunto, uma figura simétrica. Fundo marmoreado.

Fabrico de Lisboa, fim do século XVII.  
Dim.:  $0,438 \times 0,438$ .

#### Ganhado (Jesuino Arthur)

251 - AZULEJOS de motivo isolado (?). Pintura a azul. Esmalte branco. Representam, um, um ginete entre arbustos; o outro, uma cornucópia repleta de fructos, e, num dos cantos, uma borboleta. Cantornados por uma estreita faixa, são estes azulejos do princípio do século XVIII. Encontrados numa remoção de terreno na sé de Lisboa.

Dim.:  $0,44 \times 0,44$ .

#### Keil (Luiz)

252 - AZULEJO com moldura de carvalho. Pintura a azul; esmalte branco. Representa uma figura de homem, entre arbustos, e um insecto.

Producto de Lisboa do princípio do século XVIII.  
Dim.:  $0,44 \times 0,44$ .

#### Martha (M. Cardoso)

253 - AZULEJOS (2). Parte da faixa ou guarrição que cava um quadro de azulejos. Representa figuras aladas, entre motivos ornamentaes da Renascença; pintura a amarelo e a azul, a dois tons, sob esmalte branco.

Fins do século XVI ?.  
Dim.:  $0,435 \times 0,435$ .

#### Mêna Junior (Antonio Cesar)

254 - AZULEJOS brancos e azues. Tipo xadrez composto na parede). Pertenceu este quadro, formado de nove peças, à portaria do extincto convento de Sant'Ana.

Dim.:  $0,23 \times 0,23$ .

255 - AZULEJO. Parte de uma cercadura, cabeça de cherubim. Pintura a azul e a amarelo (dois tons; esmalte branco).



Fabrico de Lisboa, fim do seculo xvi ou principio do seculo xvii.

256 - AZULEJO. Parte d'uma cercadura, um dragão. Pintura a azul (dois tons) e amarelo; esmalte branco.

Fabrico de Lisboa, fim do seculo xvi ou principio do seculo xvii.

Dim.:  $0,435 \times 0,435$ .

257 - AZULEJO a cores, sob esmalte branco, representando uma mascara. E' igual aos que estão nos angulos dos paineis que guarnecem as paredes do cruzeiro da igreja de S. Roque.

Fim do seculo xvi.

Dim.:  $0,44 \times 0,44$ .

#### Queiroz (José)

258 - AZULEJO de motivo isolado, representando uma flor, dentro de uma moldura quadrilobada. Pintura a azul, esmalte branco sujo. Tipo *Toques floridos*.

Fabrico do Monte Sinay, primeiro terço do seculo xviii.

Dim.:  $0,44 \times 0,44$ .

(Vide *Olarias do Monte Sinay*, de José Queiroz, estampa iv)

259 - AZULEJO de motivo isolado, representando duas flores.

Côr, época, procedencia e dimensão, as mesmas do azulejo anterior.

(Vide obra e estampa citadas).

260 - AZULEJO de motivo isolado, representando uma ave entre quatro rosetas de nove pintas, dispostas nos quatro angulos do azulejo. Pintura a azul, esmalte branco.

Epoca, procedencia e dimensão, as dos azulejos anteriores.

(Vide obra e estampa citadas).

261 - AZULEJOS (3) de motivo isolado. Dois representam grupos de flores e o terceiro uma ave.

Com a mesma cor e esmalte, e da mesma epoca e procedencia.

Dim.:  $0,443 \times 0,443$ .

#### Valdez (José Joaquim da Ascensão)

262 - AZULEJOS de motivo isolado (8), em dois quadros. Decoração a azul; esmalte branco. Representam figuras humanas: senhoras, vendições, etc.

Fabrico de Lisboa, seculo xviii (primeiro quartel).  
Dim.:  $0,45 \times 0,44$ .

263 - AZULEJOS de motivo isolado (3), emoldurados. Decoração a azul; esmalte branco. Representam: um castelo, uma fátia e um moinho.

Fabrico de Lisboa, do seculo xviii (primeiro terço).

Dim.:  $0,44 \times 0,44$ .

264 - AZULEJOS de motivo isolado (6), emoldurados, policromos; esmalte branco. Representam animais: o tigre, a girafa, o veado, o papagaio e o leão.

Fabrico de Lisboa, do seculo xvi (fim?)

Dim.:  $0,44 \times 0,44$ .

265 - AZULEJOS de motivo isolado (2), emoldurados. Decoração a azul. Esmalte branco. Representam um negro-mante e um pescador.

Fabrico de Lisboa, seculo xviii (primeiro terço).  
Dim.:  $0,44 \times 0,44$ .



Doc. 10

Catálogo da “*Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional em Vianna do Castelo*”, organizada por Luís A. de Oliveira, na Escola Industrial, em 1915, p. 144.

Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

LUIZ A. DE OLIVEIRA

EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA  
DE  
Ceramica Nacional

EM  
VIANNA DO CASTELLO

NO ANNO DE 1915

BREVES ESTUDOS



PORTO  
OFFICINAS DE O Commercio da Porto  
102, Rua do «Commercio do Porto», 112  
1920



## ET NOSTRA PERERRANT

A exposição retrospectiva de cerâmica nacional, realizada na segunda quinzena de agosto ultimo na Escola Industrial d'esta cidade, interessou não só os viannenses como principalmente os forasteiros, que pressurosos aqui affluíram, levando todos a melhor impressão, e desejando que se conservasse por mais tempo aberta para recommendarem a sua visita a amigos e conhecidos.

A encantadora Vianna, esta Bruges portugueza, soube sempre enthesourar as preciosas reliquias do passado.

Terra alguma, a não ser esta da fóz do Lima, poderia com tanta facilidade intentar igual empreza, como já o havia provado a *Exposição de Arte Ornamental* de 1896; sendo sobremaneira louvavel a franqueza e o empenho dos actuaes expositores, que apenas quatro em numero, apresentaram centenas de exemplares, dignos de ser vistos, examinados, e particularmente estudados pelos amadores.

\* \* \*

Ao subirmos a escadaria da Escola, deparamos, ornamentando as paredes da entrada com os pequenos quadros de preciosos azulejos relevados e de reflexos metallicos, que nos fizeram logo recordar os congéneres da quinta da Bacalhôa, o nome do insigne Francisco de Mattos, e a legenda latina do arco dos oleiros de Lisboa, citada por Lavanha, attestando que as nossas louças se exportavam já então em abundancia.

Nas tres salas meridionaes do andar nobre do edificio, designadas pelas lettras A, B e C, se distribuiram, quer nos muros, quer sobre os moveis antigos que as guarnecem, muitas e bellas peças das nossas extinctas fabricas e officinas.

Abundam as louças finas não só do norte, Vianna, Porto e Gaya; como do sul, Coimbra, Alcobaça, Lisboa e seus arredores.

Algumas peças, elegantes, bem trabalhadas, e esplendidamente coloridas, cópias dos exemplares de Ruão, e por vezes de Nevers, mereciam figurar n'um Museu regional, onde o sabio e o artista viessem colher elementos para o renascimento das nossas olarias, hoje tão decahidas e abastardadas, que não se pôde ao menos manter a moderna fabrica da Torrinha, com pretensões a resuscitar os nossos velhos padrões.

Oxalá que o Estado quizesse adquirir esta magnifica collecção de faianças, conservando-as reunidas, para melhor se apreciar as pastas e os moldes preferidos, a disposição das orlas e dos desenhos da flora e fauna, das côres especiaes de cada olaria, o esmalte



## AZULEJOS

Possuimos tambem um pequeno grupo de azulejos, que, como os boiões da Misericordia, foram mandados fazer por encomenda, para constituir o mostrador do relógio da torre d'uma das igrejas da cidade.

Formavam os azulejos um grande quadrado, onde estava pintado, a azul, o mostrador. Foram ha annos arrancados estes azulejos, e a maior parte d'elles inutilisou-se, excepto um grupo, que occupava o fundo do quadro do mostrador, onde se vê, dentro d'um rotulo, a a azul, a seguinte legenda:

## FABRICA DE VIANNA

ANNO DE 1793

(Estampa n.º 57).

D'esta legenda deve inferir-se:

- 1.º Que a fabrica tambem produziu azulejos, sendo estes a que nos referimos, feitos nos fins do primeiro periodo;
- 2.º Que a fabrica n'essa época distante se denominava — Fabrica de Vianna.

Este documento dissipa todas as duvidas que ainda poderia haver sobre a denominação da fabrica. Sempre se denominou fabrica de Vianna e não de Darque.

## III

## SEGUNDO PERIODO

Antes de abordar propriamente o assumpto d'este segundo periodo, seja-nos permitido contradictar um certo numero de affirmações do snr. José Queiroz, ácerca das peças ceramicas respectivas.

O nosso amigo e notavel archeologo snr. dr. Luiz de Figueiredo da Guerra, no seu *Archivo Viannense*, diz:

«A nossa cerâmica por vezes se confunde com a do Rato, com a qual sempre rivalisou».

Contra esta opinião se insurge o snr. José Queiroz, entrando em largas considerações na sua *Ceramica*, tentando provar que: «não é

ESTAMPA N.º 57



**Doc. 11**

**Catálogo da “*Exposição de Cerâmica Ulissiponense*”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936, p. 55-58 e Estampas.**

**Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal**

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

---

# Catálogo da Exposição de Cerâmica Ulissiponense

dos fins do século XVI aos princípios  
do século XIX,  
realizada no Museu Municipal de Lisboa



---

Julho  
1936



### III. — AZULEJO

Composições e quadros com amostras de diversos tipos de azulejos, desde os fins do século XVI, aos princípios do século XIX, provenientes de edifícios de Lisboa e seus arredores e, portanto, atribuíveis às fábricas ulissiponenses.

#### Salas

350 a 353. Quatro panos de azulejo, representando cenas da vida e martírio de S. Lourenço; três deles com cercadara de motivos em voluta com querubins nos cantos e anjos sustentando ornatos nos lados superior e inferior. Pintura a azul.

Provenientes da capela de S. Lourenço de Carnide.

2.<sup>a</sup> metade do século XVII.

354. Silhar de azulejo, representando anjos segurando a grelha do martírio de S. Lourenço, dentro de uma cercadara em estilo «rocaille»; moldura igual à dos panos antecedentes. Pintura a azul.

Mesma proveniência.

1.<sup>a</sup> metade do século XVIII.

355. Pano de azulejo, representando a entrada de um edifício e uma paisagem; moldura igual à dos panos antecedentes. Pintura a azul.

Mesma proveniência.

2.<sup>a</sup> metade do século XVII.

356. Azulejos representando a cimalha de uma porta. Pintura a azul.

Mesma proveniência.

2.<sup>a</sup> metade do século XVIII.

357 e 358. Dois painéis com medalhões contendo figuras alegóricas. Pintura a azul. Mesma proveniência.

1.<sup>a</sup> metade do século XVIII.

359 e 360. Duas tiras verticais de azulejo imitando pilastras esculpidas; composição constituída por volutas, anjos e cariátides. Pintura a azul.

Mesma proveniência.

2.<sup>a</sup> metade do século XVII.

361. Revestimento de azulejo, em arco, com dois anjos levantando cortinas, nos cantos; moldura idêntica às dos 351 a 353. Pintura a azul.

Mesma proveniência.

2.<sup>a</sup> metade do século XVII.

362. Revestimento idêntico ao anterior, tendo representadas nos cantos as almas do Purgatório. Pintura a azul.

Mesma proveniência.

2.<sup>a</sup> metade do século XVII.

363 e 364. Duas tiras de azulejo que revestiam os lados de um arco, com festões de flores e frutos, aos quais se penduram anjos; moldura idêntica aos dos panos antecedentes. Pintura a azul.

Mesma proveniência.

2.<sup>a</sup> metade do século XVII.

365. Dois frontais de altar, em azulejo. Nas laterais dos altares, anjos levando nas mãos cestos com frutos ou cornucópias com flores. Pintura a azul.  
Mesma proveniência.  
2.ª metade do século XVII.

### Galeria

366 e 367. Pano de azulejo representando a queda do Maná e Moisés fazendo brotar a água no deserto, com emolduramento de tipo arquitectónico em estilo barroco, constituído por volutas, grinaldas, anjos, cariatídes e urnas. Pintura a azul.  
Proveniência: Capela de S. Lourenço de Carmide.  
Século XVIII-XVIII.

368 a 375. Quadros (oito) com quatro azulejos cada, de padrão, tapete, cercadura, etc., entre eles alguns do tipo «roncha de diamante» e um com animais. Pintura a azul e amarelo.  
Século XVIII-XVIII.

376 a 379. Quadros (quatro) com quatro azulejos cada, de tapete. Pintura a azul e amarelo.  
Século XVIII.

380 e 381. Quadros (dois) com seis azulejos cada, de cercadura. Pintura a azul e amarelo.  
Séculos XVI e XVII.

382 a 401. Quadros (vinte) com quatro azulejos cada, de tapete e cercadura, alguns dos tipos «rosa», «renda» e «maçã-roca». Pintura a azul.  
Século XVII.

402 e 403. Quadros (dois) com seis azulejos cada, de cercadura. Pintura a azul.  
Séculos XVI e XVII.

404 a 423. Quadros (vinte) com quatro azulejos cada, de padrão e cercadura. Pintura monocroma e policroma.  
Segunda parte do século XVIII.

424 e 425. Quadros (dois) com seis azulejos cada, de cercadura. Pintura a azul.  
Séculos XVII e XVIII.

426 a 443. Quadros (vinte) com quatro azulejos cada, de padrão e cercadura. Pintura a azul.  
Séculos XVIII e XIX.

446 e 447. Quadros (dois) com seis azulejos cada, de cercadura. Pintura monocroma e policroma.  
Século XVIII.

448 a 467. Quadros (vinte) com quatro azulejos cada, de padrão e cercadura. Pintura monocroma e policroma.  
Séculos XVIII e XIX.

468 a 472. Quadros (cinco) com seis azulejos cada, de cercadura. Pintura a azul.  
Séculos XVII e XVIII.

473 a 475. Quadros (três) com seis azulejos cada, de padrão e cercadura. Pintura a azul.  
Século XVIII.

476 a 483. Quadros (oito) com quatro azulejos cada, do tipo «motivo isolado». Pintura a azul.  
Séculos XVII e XVIII.

484. Quadro com cinco azulejos do tipo «motivo isolado», com figuras: homem tocando violão; homem dando um clister a um rapaz; cabeça; homem com um copo; e homem com um copo e uma espada. Pintura a azul.  
Séculos XVII e XVIII.  
Expositor: Dr. Alfredo da Cunha.

485. Quadro com três azulejos do tipo «motivo isolado», com figuras: homem com acúlos; homem com um copo; e homem com um cachimbo. Pintura a azul e amarelo.  
Séculos XVII e XVIII.  
Expositor: Dr. Alfredo da Cunha.

486. Quadro com dois azulejos do tipo «motivo isolado». O azulejo da direita representa um homem com um cabaz suspenso dum pau; o da esquerda parece representar um operário colocando azulejos; nos cantos, quatro traços em cruz com pontos no centro e nos intervalos. Pintura a azul.  
1.ª metade do século XVIII.  
Expositor: Sr. Salomão Seruya.

487. Quadro com quatro azulejos do tipo «motivo isolado», com figuras: um pastor; uma mulher dançando; um homem a andar; e um homem com uma espada à cinta. Pintura a azul.  
1.ª metade do século XVIII.  
Expositor: Sr. Salomão Seruya.

488. Quadro com quatro azulejos do tipo «motivo isolado», com figuras: mulher com um leque; mulher fiando; mulher sentada; e mulher tocando viola. Pintura a azul.  
Séculos XVII e XVIII.  
Expositor: Dr. Alfredo da Cunha.

### Sala do rés-do-chão

489. Revestimento de azulejo do tipo «Tapete», com cercadura. Pintura a azul e amarelo.  
Proveniência da igreja do convento do Quelhas.  
Século XVI-XVII.

### Jardim

490. Pano de azulejo do tipo «Tapete», com moldura dupla. Pintura a azul.  
Proveniência da igreja do convento do Quelhas.  
Século XVI.

491 e 492. Dois panos de azulejo, cortados em arco, representando dois passos da vida e martírio de S. Lourenço, com moldura.  
Mesma proveniência dos números 1 a 4.  
2.ª metade do século XVI.

493 e 494. Dois silhares de azulejo, com cenas campestres em azul; molduras a azul, amarelo e cor-de-vinho.  
Século XVIII-XVIII.

495. Quadro de azulejo, com três navios; cercadura de folhagens em voluta. Pintura a azul.  
Século XVII.

496 a 499. Quatro composições, de azulejo. Pintura a azul.  
Século XVII e XVIII.

500. Friso de azulejo. Pintura a azul.  
Século XVII.

501. Silhar de azulejo com várias cenas da vida de S. Francisco de Assis; moldura de folhagens entrelaçadas. Pintura a azul.  
Século XVII.

502. Pano de azulejo representando uma porta. Pintura a azul e cor-de-vinho.  
2.ª metade do século XVII.  
Proveniência da capela de S. Lourenço de Carmide.

503. Pequeno quadro de azulejo com uma «cavidade» em estilo da época de D. João V, com os dizeres DURANTO O DA CONCEIÇÃO. Pintura a azul.  
Século XVIII.

504. Pano de azulejo, de assunto sacro, com emolduramento em estilo da época de D. João V, recortado na parte superior. Pintura a azul.  
Século XVIII.

505. Pano de azulejo, representando Cristo na Cruz. N.ª S.ª da Conceição e um Santo Bispo; emolduramento em estilo da época de D. João V. Pintura a azul.  
Século XVIII.

506. Silhar de azulejo com decoração de motivos florais e de fantasia em estilo da época de D. José I. Pintura policroma.  
Século XVIII.

507 a 509. Três panos de azulejo, dois com símbolos de carácter sacro em «cartouches» sustentados por anjos, e o terceiro com um leão, encerradas em emolduramentos. Composições em estilo da época de D. João V. Pintura a azul e tons.  
Século XVIII.

510. Pano de azulejo representando S. João Baptista e uma figura de homem alçado com umas algemas aos pés; emolduramento recortado, tendo na parte inferior uma «cavidade» com os dizeres QUINTA DE S. JOÃO E PADRE CARITIVO. Composição em estilo da época de D. João V. Pintura policroma.  
Século XVIII.

511. Parte de silhar de azulejo de padrão, com cercadura. Pintura policroma. Fim do século xviii.

512. Parte de silhar de azulejo em estilo da época de D. Maria I. Pintura policroma. Fim do século xviii.

513 e 514. Dois silhares de azulejo, com pequenas cenas campestres a azul, dentro de emolduramentos em estilo da época de D. João V. Pintura policroma. Século xviii.

515 a 517. Três silhares de azulejo com cenas de interior, a azul, dentro de emolduramentos em estilo da época de D. José I. Pintura policroma. Século xviii.

518. Silhar de vão de janela, que fazia parte do mesmo revestimento dos antecedentes, mas mais pequeno, com uma cena de pesca.

519. Emoldramento em azulejo da parte inferior duma janela, de assunto religioso, com moldura em estilo da época de D. José I. e com urnas recortadas na parte superior. Pintura a azul. Século xviii.

520. Parte de silhar de azulejo, com uma paisagem; emoldramento em estilo da época de D. João V. Pintura a azul.

Século xviii.

521. Revestimento de azulejo. A parte central é decorada com medalhões com os retratos, a azul, dos monarcas portugueses (excluindo os Felipes), desde D. Afonso Henriques, até ao Príncipe Regente D. João; nos painéis laterais, triangulares, figuram os retratos do Conde D. Henrique e de D. Carlota Joaquina; os medalhões assentam sobre plintos, tendo dentro de ovais os nomes dos retratados; o intervalo dos medalhões é decorado com grinaldas, ramos de flores, etc.; o painel central tem uma parte superior triangular, a todo o comprimento, decorada com folhagens estilizadas em voluta e grinaldas, que ao meio vão prender ao bico de aves. Os dois silhares das extremidades são de lados da escada e têm medalhões com bustos de chineses, a azul, grinaldas e pendentifs. As figuras recortadas, de tamanho natural, representam alabardeiros com farda da época. Por baixo do nome do Príncipe D. João, lê-se a data: 1799.

Pintura policroma.

Fim do século xviii.

NOTA: Os azulejos que não levam indicação de expositor, fazem parte da colecção do Museu Municipal de Lisboa.

3A  
3784

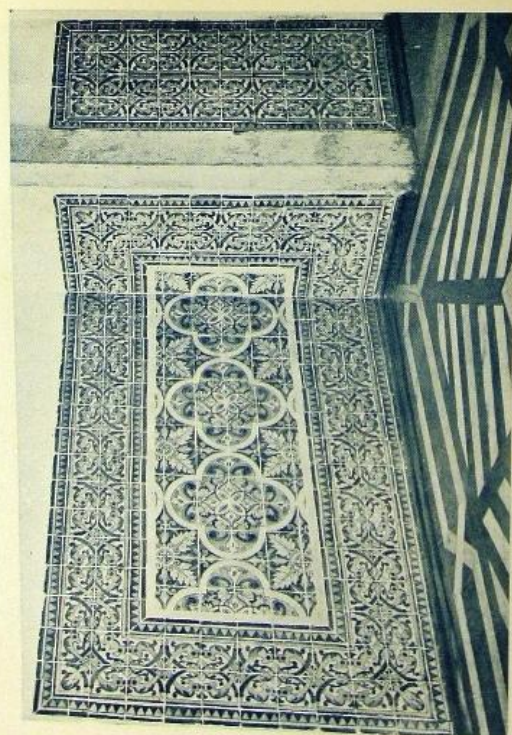








501

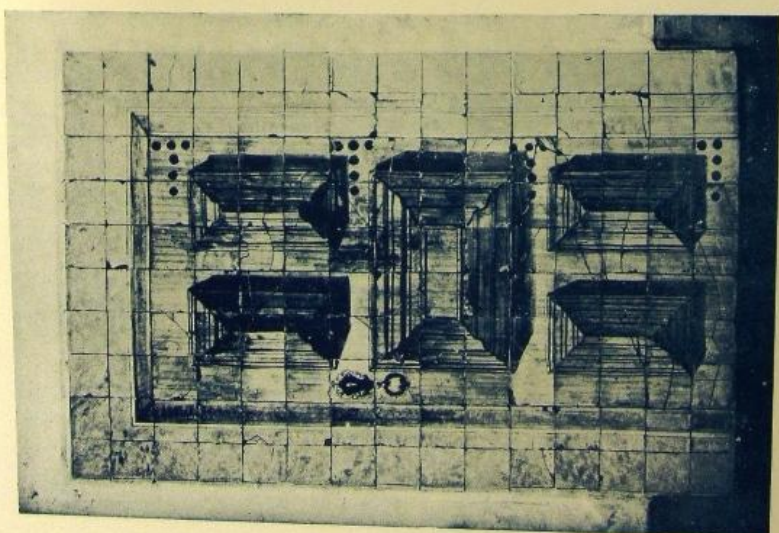


489





504



502

Doc. 12

Guia da “*Exposição do Mundo Português*”, 1940.

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal



*Guia*  
DA EXPOSIÇÃO  
DO  
MUNDO  
PORTUGUÊS

L I S B O A ~ M C M X L



## BAIRRO COMERCIAL E INDUSTRIAL

DIRECÇÃO DE JOAQUIM ROQUE DA FONSECA

PLANO DE GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA

ARQUITECTO: VASCO DE MORAIS PALMEIRO (REGALEIRA)

SÍNTESE DAS ACTIVIDADES ECONÓMICAS PORTUGUESAS  
EM AMBIENTE ARQUITECTÓNICO ANTIGO

PAVILHÃO DAS ASSOCIAÇÕES COMERCIAIS E INDUSTRIAIS: — Colaboração das Associações Comerciais de Lisboa e Pôrto e das Associações Industriais Portuguesa e Portuense. É o centro de irradiação do «Bairro». Sala da História Económica de Portugal e salas de recepção e conferências, pósto de propaganda e informação.

## PAVILHÃO DE LISBOA

DIRECÇÃO COORDENADORA DE NORBERTO DE ARAUJO

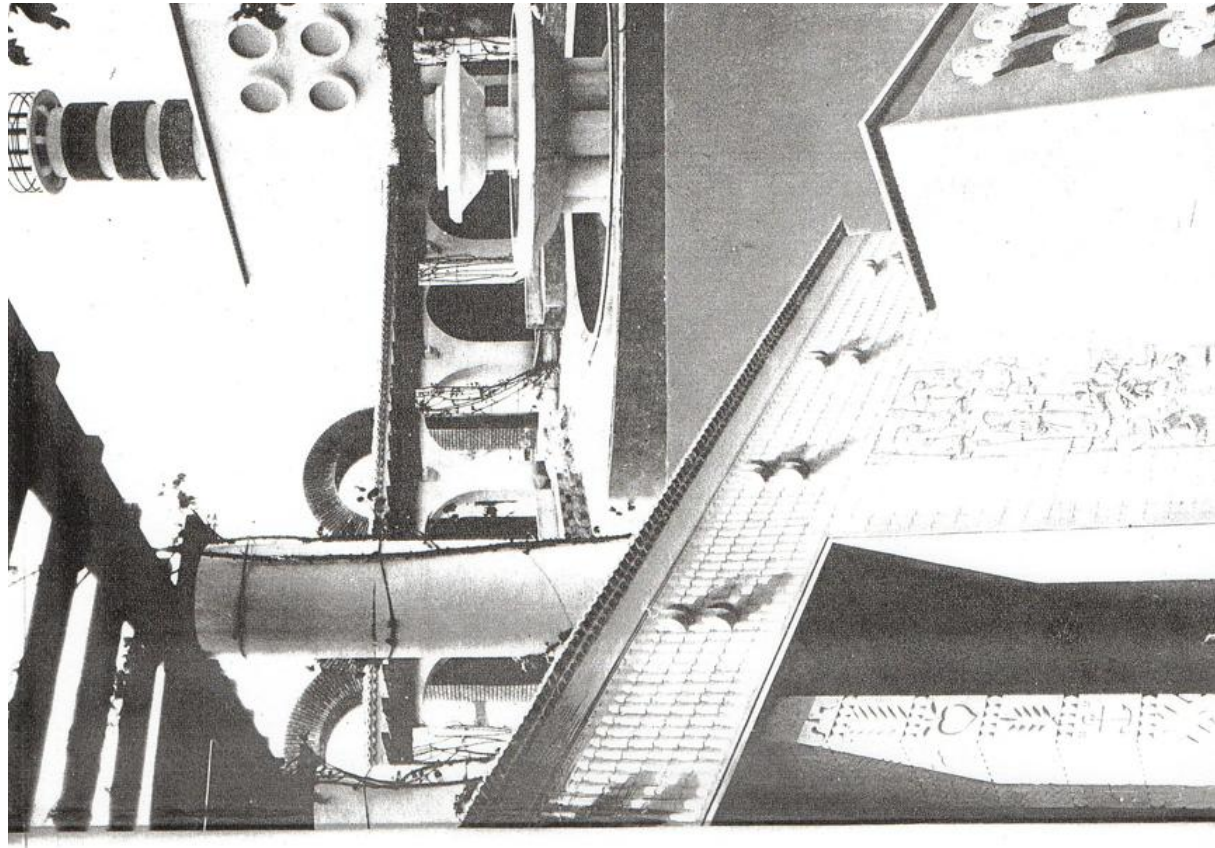
ARQUITECTO: LUIZ CRISTINO DA SILVA

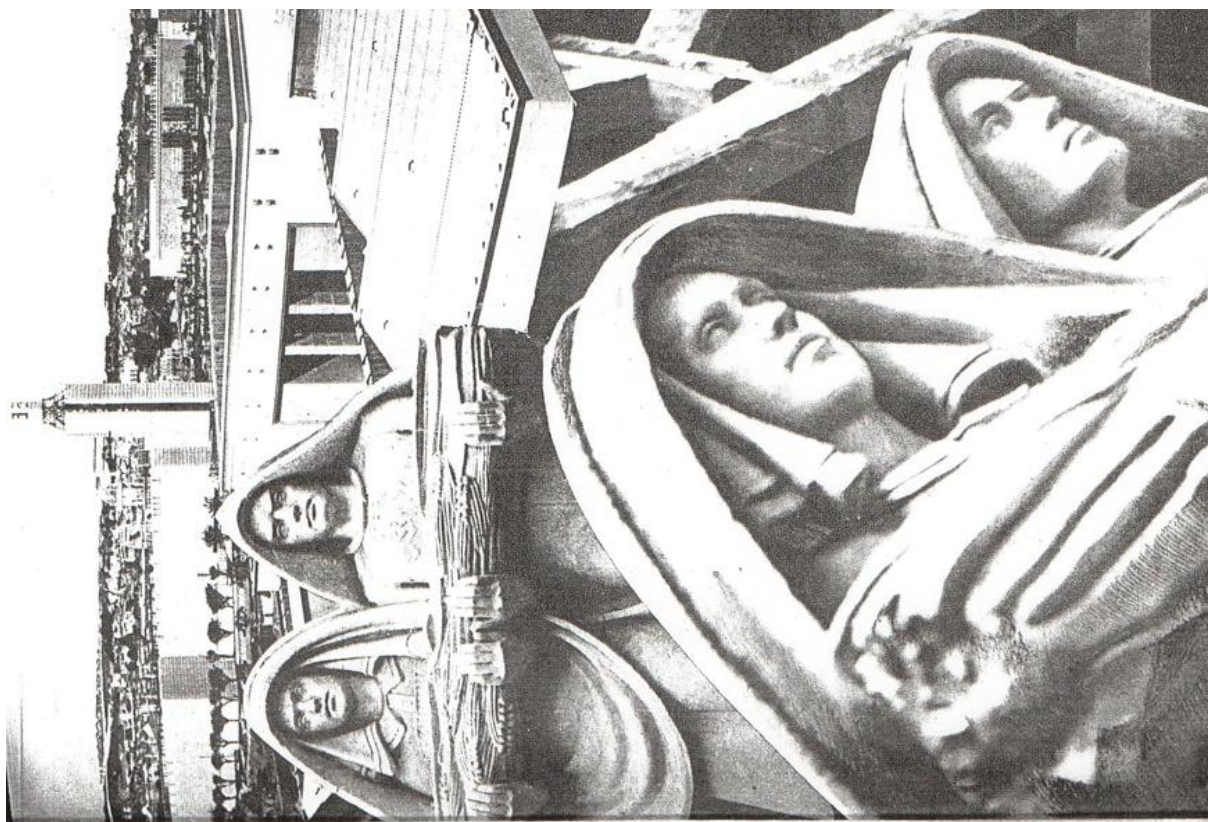
VESTÍBULO: — Nas paredes laterais, dois painéis de azulejo recortado, representando figuras típicas lisboetas do século XVIII.

No lado poente, encontra-se a *Grade da Sé* que durante quatro séculos serviu de porta a uma das capelas da ábside da mesma catedral. Na sobreporta, uma *alegoria a Lisboa*, inspirada num desenho de Francisco de Holanda.

PÁTIO EXTERIOR: — Abre por arcadas, enfeitado de alegretes no fêto lisboeta do século XVIII. As paredes do fundo representam casaria de Lisboa velha, síntese da casa popular, do solar fidalgo, do cunhal palaciano, da igreja paroquial ou da ermida — em planos sobrepostos, o que permite visionar a capital seicentista. Reproduzem-se as *tendas* ou *basares* coevos do tipo dos da Ribeira Velha. Ao centro do Pátio o autêntico *Criatório* de S. Lázaro.

SALA DE S. VICENTE: — O tecto, inspirado no da





**GALERIAS:** — Em sequência, dez painéis de Azulejo, desde Ribamar a Nabregas (século XVIII).

Nos seis dioramas em rotunda, mostram-se vistas de Lisboa e do Tejo dos séculos XVI, XVIII e XX.

**SALA DO FUTURO:** — Visão gráfica de Lisboa, dentro de poucos anos, com projectos, desenhos e plantas.

**ÁTRIO DA SAÍDA:** — No fundo, painel de azulejo com vista de Lisboa actual e panorâmica do Tejo.

## PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO

DIRECÇÃO COORDENADORA DE AFONSO DORVELAS  
ARQUITECTO-CHEFE: COTTINELLI TELMO

**SALA DA EUROPA POLITICA:** — Na parede frontal à entrada, a árvore genealógica apresenta os Chefes das Nações Católicas da Europa que descendem de D. Afonso Henriques. Na parede oposta, reproduções de medalhas cunhadas em vários países, referentes a Portugal, e retratos das Princesas portuguesas Rainhas de Estados Europeus.

**SALA DA EUROPA RELIGIOSA:** — À entrada, imagem de Santo António pregando. Quadros reproduzindo o Papa João XXI e os Santos portugueses. Num outro nicho, o pregador sagrado Diogo Afonso de Mago-Ancha.

**SALA DA EUROPA MILITAR:** — Representação simbólica do auxílio militar dado por Portugal a Nações europeias (do século XII ao século XX). Evocação escultórica da participação dos Portugueses na Grande Guerra e dos *Viriatos* na Guerra de Espanha.

**SALA DA CULTURA PORTUGUESA NA EUROPA:** — Portugueses que se notabilizaram nas ciências, letras e artes. Alusão às feitorias, como centro de intercâmbio cultural.

**SALA DE MARROCOS:** — Pinturas alusivas à conquista e ocupação das praças de guerra, inspiradas nas tapeçarias de Pastrana. Estátua de D. Pedro de Menezes, 1.º governa-

**Doc. 13**

**Catálogo da “6ª *Exposição Temporária Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1947, p. 23-46, est. I-VIII.**

**Fonte: Biblioteca do Museu Nacional do Azulejo**



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

6.<sup>a</sup> EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA

# AZULEJOS



C A T Á L O G O

LISBOA—MARÇO DE 1947



# CATÁLOGO

## VESTÍBULO

- 1 — ALIZAR de  $149 \times 8$  azulejos, mostrando a vista panorâmica de Lisboa, desde o antigo Convento de S. José-de-Ribamar (Algés) até à Igreja da Madre-de-Deus (Xabregas).

Pintura a azul sobre branco. Dimensões do azulejo: 140mm. de lado.

Pertenceu ao antigo palácio dos Condes de Tentugal, em Lisboa.

Fabricação de Lisboa: cerca de 1720-30.

Bibliografia: Júlio de Castilho — *Lisboa Antiga*, 2.<sup>a</sup> parte, VII (1890), p. 125; — *O Bairro Alto*, 2.<sup>a</sup> ed. (1904), p. 369. Vieira da Silva — in «Armas e Trofeus», I (1932), p. 80, ilust.

## SALA I — EXEMPLARES ARCAÍCOS DOS SÉCULOS XV E XVI

- 2 — PAINEL HERÁLDICO de  $2 \times 2$  azulejos rectangulares, representando o brasão de armas dos Duques de Bragança (D. Jaime ou D. Teodósio I).

Técnica de *aresta*; esmalte azul, amarelo (melado) e branco.  
Dim.: 138 mm.

Pertenceu a uma dependência da Tapada de Vila Viçosa. Outro painel idêntico encontra-se no depósito do Palácio das Necessidades.

Fabricação de Sevilha; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVI.

Bibl.: [27] p. 246; [35] p. 29.

*A impossibilidade de obter o esmalte vermelho para o «roble» da bordadura de castelos e barras da diferença de Aragão e Sicília, levou o artífice a deixar estas partes do braço no «ensacóben» (barro apenas cozido ou biscuitado) para poderem ser pintados com cores de têmpera ou óleo.*

#### Estampa I

3 — CAIXILHO com 5 x 2 azulejos moldados, ornamentação fitomórfica de folhas de parra e uvas.

Técnica especial de moldagem com formas (terra-cota); esmalte verde, avinhado (de manganés), amarelo e branco. Dim.: 143 mm.

Provenientes do Palácio Real de Sintra.

Fabricação não identificada; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVI (?).

Bibl.: Conde de Sabugosa — *O Paço de Sintra*, 1903, var. loc.

*Estes azulejos afastam-se dos tipos normais. E manifesta a influência técnica da cerâmica moldada dos Della Robbia.*

4 — VITRINE contendo 8 losetas quadradas com emblemas heráldicos e figuração animalista e 1 *al/aridon* hexagonal (fragmentado) com decoração de arabesco.

Pintura sobre azulejo liso a azul e manganés sobre branco, sem vidrado. Dim.: 100 mm.

Provenientes do antigo Palácio dos Infantes D. Fernando e

D. Brites — pais de D. Manuel I — depois Convento da Conceição, em Beja.

Fabricação levantina (Manises); meado do séc. XV.

Bibl.: [7], [8], [11], var. loc.; [36] p. 310; [37] p. 17.

*Do mesmo tipo seriam alguns pavimentos do antigo Palácio da Alcáçova, de Lisboa.*

#### Estampa I

5 — VITRINE contendo:

a) Composição heráldica de 4 azulejos (dim.: 80 mm.) e cadadura de «cadeia».

Técnica de *aresta*; esmalte amarelo, azul e branco.

#### Estampa I

b) Seis azulejos, separados, ornamentação animalista e floral.

Mesma técnica e coloração.

c) Seis losetas pavimentares, ornamentação de tipo geométrico.

Técnica de *aresta*, de superfície alizada; esmalte azul, verde, manganés e amarelo. Dim.: 70 mm.

d) Duas losetas pavimentares, ornamentação floreada.

Mesma técnica e coloração. Dim.: 93 mm.

Provenientes de Toledo.

Fabricação local; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVI.

Bibl.: [6]; [13]; etc.

6 — TRES CAIXILHOS com azulejos para frisos e rodapés, composição geométrica.

Técnica de *aresta*; esmalte azul, negro (de manganés), melado e branco. Dim.: 130/140 mm.



Proveniência ignorada.  
Fabricação de Sevilha; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVI.  
Bibl.: [10].

7 — COMPOSIÇÃO de 8 x 3 azulejos; padrão de inspiração têxtil, imitando *brocado de Milão*, tal como era usado em frontais de altar.

Técnica de *corda-seca*: esmalte azul, manganês, amarelo e branco. Dim.: 180/185 mm.

Proveniente do antigo Convento da Conceição, em Beja.

Fabrico de Sevilha, talvez da oficina de Francisco Niculoso; cerca de 1509-15 (?).

Bibl.: [10]; [13]; [36]; [37] p. 38.

*Dos primeiros exemplos de motivos renascentistas utilizados na azulejaria andalusá. A adopção de motivos têxteis na decoração de azulejos — particularmente para frontais — foi imposta por um capítulo sinodical de Sevilha, em 1509.*

#### Estampa II

8 — TRES CAIXILHOS com 2 x 2 azulejos, cada; padrões de laçaria mudéjar.

Técnica de *corda-seca*; esmalte azul, amarelo, manganês e branco. Dim.: 130/140 mm.

Proveniência ignorada.

Fabrico de Sevilha; transição dos sécs. XV-XVI.  
Bibl.: [10]; [37] p. 21.

*Padrões relativamente frequentes em Portugal com a designação de «azulejos hispano-árabes». A coleção mais completa ainda in situ é a da capela-mor da antiga Igreja de Santa Maria, em Abrantes (actual Museu).*

9 — VITRINE contendo:

a) Três azulejos; desenho isolado — um padrão por azulejo — ornamentação de laçaria mudéjar.

Técnica de *corda-seca*; esmalte azul, melado, verde, manganês e branco. Dim.: 130/140 mm.

b) Sete azulejos; mesmo tipo de ornamentação.

Técnica de *aresta*; esquema cromático idêntico aos anteriores. Dim.: 130/140 mm.

Proveniência ignorada.

Fabrico de Sevilha (?); princípio do séc. XVI.

Bibl.: [10]; [13].

*Simplificação para um azulejo, dos padrões de laçaria.*

#### Estampa I

10 — TRES CAIXILHOS com azulejos para frisos; composição fitomórfica estilizada.

Técnicas de *corda-seca* (dois) e *aresta*; esmalte azul, melado, verde e manganês. Dim.: 130/140 mm.

Proveniência ignorada.

Fabricação de Sevilha; princípio do séc. XVI.

11 — DOIS CAIXILHOS com 2 x 2 azulejos, cada; padrão de laçaria mudéjar a um padrão por azulejo.

Técnica de *aresta*; esmalte azul, melado, verde, manganês e branco. Dim.: 140 mm.

Proveniência ignorada.

Fabricação de Sevilha; princípio do séc. XVI.

12 — CAIXILHO com 4 x 2 ladrilhos pavimentares; ornamentação de estrelas de quatro pontas.

Técnica de *corda-seca*; esmalte azul, negro, melado e branco.  
Dim.: 135 mm.

Proveniência ignorada.  
Fabricação de Sevilha; final do séc. xv (?).

13 — COMPOSIÇÃO de 5 x 6 azulejos; padrão de laçaria mudéjar.

Técnica de *corda-seca*; esmalte verde, manganés e branco.  
Dim.: 180 mm.

Provenientes do antigo Convento da Conceição, de Beja.  
Fabr. de Sevilha; cerca de 1505.

Bibl.: [10]; [13]; [31]; [37]; Conde de Sabugosa — *O Paço de Sintra*.

*Padrões relativamente vulgares. Reproduzir-se, mais tarde, em dimensões entre 130 e 140 mm. Santa Maria, de Abrantes.*

14 — CAIXILHO com 4 x 2 azulejos; ornamentação de inspiração têxtil, estilizada.

Técnica de *aresta*; esmalte amarelo, azul, verde, manganés e branco. Dim.: 132 mm.  
Proveniência ignorada.  
Fabricação de Sevilha (ou Toledo ?); 1.<sup>a</sup> metade do séc. xvi.

*Compare-se com o n.º 7, de cujo padrão este parece derivar.*

15 — CAIXILHO com 4 x 4 azulejos; padrão ornamental de inspiração renascentista.

Técnica de *aresta*; esmalte azul, verde, amarelo, manganés e branco. Dim.: 140 mm.

28

Proveniência ignorada.  
Fabricação de Sevilha; meado do séc. xvi.  
Bibl.: J. Rasteiro — *A Quinta e Palácio da Bacalhoa* (album), fig. 32.

16 — DOIS CAIXILHOS com 2 x 2 azulejos, cada; ornamentação fitomórfica — pinhas ou alcachofras, folhagem, etc.

Técnica de *aresta*; esmalte verde e melado, sobre branco.  
Dim.: 142 mm.

Proveniência ignorada.  
Fabricação ignorada, talvez Málaga; princípio do séc. xvi.

*Existem variedades destes padrões, algumas, possivelmente, de fabricação portuguesa dos ardeadores de Coimbra.*

## Estampa II

17 — CAIXILHO com 5 x 3 azulejos; padrão geométrico.

Técnica de *corda-seca*; esmalte verde, melado e branco, levemente azulado. Dim.: 140 mm.

Proveniência ignorada.  
Fabricação ignorada, talvez Málaga; princípio do séc. xvi.

*Padrão pouco vulgar.*

18 — VITRINE contendo azulejos de desenho isolado, padrões de ornamentação renascentista.

Técnica de *aresta*; esmalte verde, melado, manganés, azul e branco. Dim.: 140 mm.

Proveniências várias.  
Fabricação de Sevilha (?); meados do séc. xvi.  
Bibl.: [10]; [34]; [31].

29



19 — TRÊS CAIXILHOS com:

a) Dois azulejos (metade de uma composição), de padrão geométrico.

Técnica de *aresta*; esmaltes avivados com reflexo metálico cobreado. Dim.: 136 mm.

b) Quatro azulejos, padrão renascentista.

Mesma técnica e reflexo. Dim.: 140 mm.

c) Dois azulejos, de desenho isolado, padrão renascentista.

Mesma técnica; reflexo metálico dourado. Dim.: 136 mm.

Proveniência ignorada.

Fabricação de Sevilha, a) e b), e de Toledo, c); 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVI.

Bibl.: [6]; [10]; [13]; [37].

20 — VITRINE contendo azulejos de desenho isolado, próprios para frisos e cercaduras; padrões renascentistas.

Técnica de *aresta*; esmalte verde, melado, manganês, azul e branco. Dim.: 140 mm.

Proveniências várias.

Fabricação de Sevilha; meados do séc. XVI.  
Bibl.: [10]; [34].

21 — TRÊS CAIXILHOS com azulejos de padrão renascentista, desenho de esquemas poligonais e polilobados.

Técnica de *aresta*; esmalte azul, verde, manganês, melado e branco. Dim.: 140 mm.

Proveniências várias.

Fabricação de Sevilha; meados do séc. XVI.

30

22 — QUATRO CAIXILHOS com azulejos do mesmo tipo, esquema circular.

Mesma técnica e coloração dos anteriores.

Proveniências várias.

Fabricação de Sevilha; meados do séc. XVI.

Bibl.: (muito vasta): [10]; [13]; [26]; [27]; etc.

*Azulejos destes tipos (n.ºs 18 a 22) têm sido englobados na designação de «hispano-árabes», se bem que neles não aparece, salvo excepções, ornamentação muçéjar. São os mais abundantes azulejos quinhentistas que se encontram em Portugal. Notáveis são os núcleos do antigo Convento da Conceição, de Beja, Sé Velha, de Coimbra e Quinta da Bacalhoa (Azeitão). Exemplares raros podem ver-se nalguns museus, v. g. em Guimarães, Coimbra, etc.*

Estampa II

SALA II — AZULEJARIA SEISCENTISTA

23 — PAINEL de 2 x 2 azulejos representando um braço — heráldica carmelita.

Pintura sobre azulejo liso; azul e amarelo sobre branco.

Dim.: 145 mm.

Proveniente do antigo Convento de Santo Alberto (Albertas), Lisboa.

Fabricação de Lisboa; cerca de 1620.

24 — PAINEL de 2 x 2 azulejos; composição heráldica de família não identificada (espanhola).

Pintura a azul, amarelo, laranja e verde. Dim.: 140 mm.

Proveniência ignorada.

Fabricação de Talavera de la Reina; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.

Bibl.: [13]; [14].

31

25 — ALIZAR (parte), ornamentação composta de «brutescos» (rótu-  
los e pendurados), enquadrando o braço de armas dos Britos,  
Costas, Nogueiras e Mirandas.

Pintura azul, amarelo, verde escuro, fundo branco. Dim.:  
135 mm.  
Provenientes de uma casa da Rua dos Corvos, em Lisboa.  
Fabricação de Lisboa; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.  
Bibl.: [28], p. 54.

*A cenefadura, de folhagens azuis sobre branco,  
é já do século XVIII e foi colocada ao montar-se o  
painel no seu actual suporte.*

26 — CAIXILHO com 6×6 azulejos; decoração do tipo «tapete» de  
padrão de desenho largo.

Pintura azul e amarelo, sobre branco. Esmaltagem em «forno  
de Veneza». Dim.: 135 mm.  
Proveniência ignorada.  
Fabricação de Lisboa; cerca de 1630.  
Bibl.: Watson — *Portuguese Architecture* (1908), est. I.

*Padrão comum. Exemplares datados na Igreja  
de Marvila, Santarém — 1637; Sé de Elvas (sacris-  
tia) — 1627, [33], p. 65.*

27 — CAIXILHO com 6×6 azulejos; padrão de «tapete», desenho  
largo.

Pintura a azul e amarelo, avivado à «mufla». Dim.: 143 mm.  
Proveniência ignorada.  
Fabricação de Lisboa; cerca de 1650.

28 — CAIXILHO com 4×4 azulejos; padrão de «tapete», desenho  
meúdo.

Pintura a azul escuro e laranja, avivado. Dim.: 138 mm.  
Provenientes do antigo Convento de Santa Clara, do Porto.  
Fabricação ignorada, talvez Talavera; meado do séc. XVII (?).

29 — PAINEL agiográfico, de 2×3 azulejos, representado a figura de  
S. João Evangelista.

Pintura a azul e amarelo, sobre branco. Dim.: 135 mm.  
Proveniente do antigo Convento das Albertas, em Lisboa.  
Fabricação de Lisboa; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.

30 — CAIXILHO com 3 azulejos para frisos; um desenho por azulejo,  
com cabeças de querubins.

Pintura azul, com verdes, laranja e amarelo sobre branco.  
Dim.: 140 mm.  
Proveniente do antigo Convento das Albertas, em Lisboa.  
Fabricação ignorada, talvez Sevilha, 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.  
Bibl.: [28], est. II; [110].

#### Estampa IV

31 — PAINEL DE ALIZAR (incompleto), de 16×6 azulejos, repre-  
sentando uma alegoria marítima e ballado.

Desenho traçado com manganés, pintura azul com toques  
amarelos e verdes, fundo branco. Dim.: 140 mm.  
Proveniência ignorada.  
Fabrico ignorado; meado do séc. XVII.

#### Estampa IV



32 — QUATRO CAIXILHOS com azulejos de padrão de «tapete», mostrando a evolução de um esquema decorativo comum.

Pintura a azul, amarelo e verde sobre branco. Dim.: 138/  
/145 mm.

Proveniências várias.

Fabrico de Lisboa (?); 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.

### Estampa III

33 — DOIS CAIXILHOS com azulejos «de renda», próprios para frisos.

Pintura a azul e amarelo sobre branco. Dim.: 140 mm.

Proveniência ignorada.

Fabricação de Lisboa; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.

*Existe grande variedade de azulejos deste tipo.  
Compare-se com a bordadura do frontal n.º 43 e  
com as «cantoneiras», n.º 70.*

### Estampa IV

34 — PAINEL DE ALIZARES de 23 × 10 (com falta de alguns azulejos); a fiada inferior é a da cercadura própria. Grande composição humorística de «macacarias» (*singerie*), parecendo representar o casamento da galinha. Na parte superior, como fundo, mostra-se um agrupamento de casaria.

Desenho traçado a manganês, pintura a azul, amarelo e verde sobre fundo branco. Dim.: 130 mm.

Proveniente da antiga Quinta de Santo António da Cadri-  
ceira (Turcifal, Torres Vedras). Oferecido ao Museu

Nacional de Arte Antiga pelas Ex.<sup>mas</sup> Sr.<sup>as</sup> D. Celeste e D. Maria Batalha Reis e Ex.<sup>mo</sup> Sr. Victor Cinatti Batalha Reis.

Fabrico de Lisboa; cerca de 1630-50.

Bibl.: V. C. Batalha Reis, in «Diário de Notícias» (19/IV/1939).

*Este tipo de decoração civil foi relativamente vulgar em seu tempo, para ornamentação de jardins, casas de regado, etc. Filia-se nas pinturas e gravuras humorísticas com temas animais: macacos, gatos, cães, etc.*

### Estampa III

35 — DOIS CAIXILHOS com azulejos para frisos, ornamentação de gregas e folhagens.

Pintura a azul e amarelo sobre branco. Dim.: 138 mm.

Proveniência ignorada.

Fabricação de Lisboa; meado do séc. XVII.

36 — PAINEL DE ALIZAR com 20 × 8 azulejos; alegoria marítima — Neptuno e Tétis — com ninfas e tritões. Emolduramento próprio de flores e frutos.

Desenho traçado a manganês, pintura a azul, amarelo e verde sobre branco. Dim.: 140 mm.

Proveniência ignorada.

Fabrico de Lisboa (?); cerca de 1650.

### Estampa III

37 — DOIS CAIXILHOS com  $6 \times 6$  azulejos cada; padrões de «tapete» com barras próprias.

Pintura a azul e amarelo sobre branco. Dim.: 140 mm.  
Proveniências várias.  
Fabricação de Lisboa; meado do séc. XVII.

*Padrões muito vulgares.*

38 — CAIXILHO com  $4 \times 5$  azulejos; padrão de «tapete».

Pintura a azul e amarelo, avivado, sobre branco. Dim.: 130 mm.  
Proveniente do Convento de Cristo, de Tomar.  
Fabricação de Lisboa; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.

39 — DOIS CAIXILHOS com azulejos próprios para emolduramento de «tapetes».

Pintura a azul e amarelo sobre branco.  
Proveniência ignorada.  
Fabrico de Lisboa; meado do séc. XVII.

40 — CAIXILHO com  $4 \times 4$  azulejos; padrão de «tapete».

Pintura a azul claro e amarelo-ovo sobre branco. Dim.: 142 mm.  
Proveniência ignorada.  
Fabricação não identificada; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.

#### *Estampa III*

41 — CAIXILHO com  $3 \times 3$  azulejos; padrão de «tapete».

Pintura com azul escuro e amarelo vivo sobre branco. Dim.: 140 mm.  
Proveniência ignorada.  
Fabricação não identificada; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.

42 — CAIXILHO com  $4 \times 2$  azulejos; padrão de «tapetes».

Pintura com azul, amarelo e fundo branco. Dim.: 135 mm.  
Proveniência ignorada.  
Fabricação de Lisboa (?); meado do séc. XVII.

43 — FRONTAL DE ALTAR, com  $9,5 \times 7$  azulejos, cercadura de cantoneira arredada. Barra e sanefas imitando fustão bordado, centro inspirado nos bordados orientais, de flores e pássaros.

Pintura com azul, amarelo, verde, fundo branco. Dim.: 140 mm.  
Proveniência ignorada.  
Fabrico de Lisboa; meado do séc. XVII.

*Tipo de frontal cerâmico caracteristicamente português. Relativamente vulgar em todo o país, sendo particularmente notáveis os exemplares de Évora, Almoster, Calvinos (Tomar), Vila Nova da Baronia, Buçaco, etc. Derivam, na intenção, dos frontais fabricados em Sevilha (n.º 7) e Talavera (n.º 51).*

#### *Estampa IV*

44 — PAINEL emblemático, com  $10 \times 10$  azulejos, incluindo barras próprias. Representa um coração mitrado, atravessado por seta e assente sobre um livro aberto. Provavelmente emblema de alguma congregação agostiniana.

Pintura a azul, amarelo e verde sobre branco. Dim.: 140 mm.  
Proveniência ignorada.  
Fabrico de Lisboa; 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII.

45 — DUAS VITRINES contendo azulejos de «figura avulsa», um deles assinado e datado — Garcia Ramirez, 1691. Flores, aves, animais, figuras humanas, barcos, etc.

Desenho azul sobre branco.



Proveniências várias.  
 Fabricação de Lisboa, Coimbra, Porto e Viana; último quartel do século xvii e xviii.  
 Bibl.: [27]; [28]; [31]; [32]; [34].

*Os azulejos de «figura avulsas» tiveram grande voga em Portugal desde os últimos anos do séc. xvii e utilizaram-se com abundância até ao final do séc. xviii. São inúmeros os tipos e variedades.*

46 — CAIXILHO com 4 x 4 azulejos, padrão de «tapete».

Pintura a azul sobre branco.  
 Proveniência ignorada.  
 Fabrico de Lisboa; transição dos sécs. xvii-xviii.

*Reprodução apenas em azul de padronagem policroma anterior. Vejam-se, do mesmo tipo, os caixilhos n.º 69.*

47 — DOIS CAIXILHOS com 2 x 2 azulejos, cada; figuras alegóricas.

Pintura a azul sobre branco.  
 Provenientes do Norte de Portugal.  
 Fabrico do Porto (?); final do séc. xvii ou princípios do séc. xviii.

48 — DOIS CAIXILHOS com 4 x 2 azulejos, cada, mesmo tipo de figuração, anjinhos e aves.

Mesma técnica, proveniência e fabricação dos anteriores.

49 — CAIXILHO com 2 x 2 azulejos; padrão de desenho isolado, flores radiais.

Pintura a azul e amarelo, sobre branco, Dim.: 135 mm.  
 Proveniência ignorada.  
 Fabricação de Lisboa; último quartel do séc. xvii.

50 — 50 — PAINEL agiográfico, com 3 x 3 azulejos, representando a «Sagrada Família»; cercadura de «óvulos».

Desenho a azul, pintura azul e amarelo sobre branco, Dim.: 140 mm.

Provenientes do antigo Convento das Albertas, em Lisboa.  
 Fabricação de Lisboa; 1.ª metade do séc. xvii.

*Os painéis agiográficos policromos, de desenho ingênuo, são relativamente frequentes em todo o país. Notáveis são os núcleos da Igreja da Atalaia (Barquinha), Capela do Penedo (Colares), [30], (p. 20), Matriz de Mação, etc.*

### SALA III — AZULEJARIA ESTRANGEIRA

51 — FRONTAL DE ALTAR com 17 x 8 azulejos, incluindo barra de cantoneira. Ornamentação de inspiração têxtil; barra e sanefas imitando bordado a matiz, centro reproduzindo brocado de veludo.

Côres: azul, verde, amarelo, laranja e manganez, sobre branco, Dim.: 135 mm.

Pertence a uma capela da igreja do antigo Convento das Albertas — Museu Nacional de Arte Antiga.

Fabricação de Talavera de la Reina (?); cerca de 1600.

Bibl.: A. Cardoso Pinto — in «Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga», I (1939), p. 55.

*Exemplar notabilíssimo. No seu género o mais belo e bem conservado de que há conhecimento.*

### Estampa V

52 — PAINEL DE ALIZAR com 33 x 13 azulejos. Barras superior e inferior de 2 azulejos de altura, decoradas com festões de flores

e frutos, máscaras e cabeças de carneiro. Ao centro da barra superior, cartela com a legenda *Triumphus Davidus*. O centro do painel, limitado por duas meias-cariátides aladas, representa o cortejo triunfal de David após a morte e degolação do gigante Goliath.

Pintura a azul vivo sobre branco. Dim.: 130 mm.  
Faz parte de uma coleção com os «Triunfos de David e Alexandre».  
Depositado pelo Ex.<sup>mo</sup> Sr. Eng.<sup>o</sup> José Manuel Leitão.  
Fabricação holandesa, provavelmente de Roterdão, autor não identificado; cerca de 1680 (?).

*Coleção notável pelas suas dimensões e boa qualidade artística.*

#### Estampa VI

53 — TRES CAIXILHOS com:

- a) 10×4 azulejos, parte de um alizar, tendo na parte central uma composição figurada — passos da História de Tóbiite — contida em cartela de «ferronerie».
- b) 10×4 azulejos, composição heráldica, braço de armas dos Duques de Bragança (D. Teodósio I), como elmo e timbre.
- c) 5×4 azulejos, da mesma coleção, tendo, na parte central um medalhão com a figura de um cavaleiro.

#### Estampa VII

Côres: azuis, amarelo, laranja, vermelho, manganês, verde e branco. Dim.: 130 mm.  
Provenientes do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

40

Fabricação flamenga, de Antuérpia, oficina de Jan van Boghaert (pai); 1558.  
Bibl.: [35].

*Os caixilhos a) e b) foram expostos na Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental, em Lisboa (1882). Passaram depois para a coleção do Rei D. Fernando e encontram-se depositados no Palácio da Ajuda. Os do caixilho c) foram recentemente adquiridos pelo Museu.*

54 — VITRINE contendo:

- a) Três «tableiros» ou azulejos rectangulares — de 270×130 mm. mostrando cenas infantis.

Desenho a azul, cores ocre, verde vivo, branco de estanho, *craquelé* de rede média.

Faziam parte de um roda-pé da Quinta da Bacalhoa.

Depositados pelo Ex.<sup>mo</sup> Sr. Augusto Cardoso Pinto.

Fabricação não identificada, possivelmente flamenga; ca. 1570 (?).

#### Estampa V

- b) Dois azulejos heráldicos não identificados (família espanhola).

Côres: azul, amarelo, ocre, verde, manganês e branco. Dim.: 137 mm.

Proveniência ignorada.

Fabricação de Talavera de la Reina (?); princípio do séc. XVII (?).

- c) Um azulejo de «figura avulsa» representando um touro inscrito em círculo limitado por três filetes concêntricos.

Côres: desenho a manganês, azul, ocre e amarelo; cantos em reserva branca. Dim.: 143 mm.

41



Proveniência ignorada.  
Fabricação de Talavera (?); meado do séc. xvii.

d) Dois azulejos rectangulares, representando, respectivamente Carlos II de Inglaterra e D. Catarina de Bragança, sua mulher.

Desenho a azul sobre branco. Dim.: 120 x 140 mm.  
Oferecidos ao Museu pelo Ex.<sup>mo</sup> Conde de Penha Garcia.  
Fabricação de Delft, cerca de 1662.

*Placas feitas, provavelmente, por ocasião do casamento de Carlos II com D. Catarina. Existem outros exemplos de azulejos comemorativos de casamentos reais.*

#### Estampa VI

55 — CAIXILHO com 3 x 2 azulejos de «figura avulsa»; paisagens inscritas em círculos, cantos de *cravos*.

Azul sobre branco. Dimensão comum aos azulejos holandeses de figura avulsa: 130 mm.  
Fabricação holandesa.

56 — CAIXILHO com 3 x 2 azulejos de «figura avulsa»; paisagens e figuras inscritas em círculos, cantos de *cabeça de boi* (*ossekopjes*).

Azul sobre branco.  
Fabricação holandesa.

#### Estampa VII

58 — CAIXILHO com 3 x 2 azulejos de «figura avulsa»; cenas bucólicas, mesmo tipo de cantos.

Desenho a manganés, pintura com verde, amarelo e azul.  
Fabricação de Delft; meado do séc. xviii.  
Bibl.: [19].

#### Estampa VII

59 — CAIXILHO com 2 x 2 azulejos de «figura avulsa»; figuras de cavaleiros e amazonas, Cantos de florinhas ou aranhos (*spinnepop*).

Avinhado sobre branco.  
Provenientes da Casa do Paço, na Figueira da Foz.  
Fabricação holandesa.

#### Estampa VII

60 — CAIXILHO com 3 x 2 azulejos de «figura avulsa»; cenas bíblicas e paisagens. Cantos de *cravos* e *cabeças de boi*.

Avinhado sobre branco.  
Proveniência ignorada.  
Fabricação holandesa.

61 — QUATRO azulejos soltos, de «figura avulsa»; tipo de figuras méidas, cantos de florinhas.

Azul sobre branco.  
Fabricação holandesa.

*Os azulejos de «figura avulsa» de fabricação holandesa representam a modalidade mais vulgarizada da produção daquele país. São muitas a variedades fabricadas indistintamente pelas oficinas de Delft, Amsterdão, Rotterdam, Utrecht, etc., tendo sido também iniciados em oficinas de Ruão, Lambeth e Bristol. Em Portugal é notabilíssima a colecção da Casa do Paço, da Figueira da Foz, a mais vasta, no seu género, de que há conhecimento.*

*Nenhum dos exemplares expostos deve ser anterior ao séc. xviii.*

Bibl.: [18]; [19]; [20]; e [21].

SALA IV — AZULEJOS PORTUGUESES  
DO SÉCULO XVIII

- 62 — DOIS PAINÉIS com 6 × 12 azulejos cada; parte de um alizar com figuras de eremitões no centro de uma composição «enchada».

Pintura a azul sobre branco. Dim.: 140 mm.

Pertenceu à coleção do Arquitecto J. M. Nepomuceno.

Proveniência ignorada.

Fabrico de Lisboa; cerca de 1750.

- 63 — ALIZAR RECORTADO com 25 × 11 azulejos; emolduramento de composição «enchada», com anjinhos e flores. Na parte central representação da Visão de S. Francisco recebendo os Estigmas.

Pintura azul sobre bronco. Dim.: 140 mm.

Mesma proveniência e data do anterior.

*Tipo vulgar da fabricação lisboeta do meado do século.*

Estampa VIII

- 64 — DOIS PAINÉIS com 8 e 9 × 11 azulejos; emolduramento de composição barrôca. No centro figuras de cavaleiros com indumentária oriental.

Pintura a azul sobre branco. Dim.: 140 mm.

Pertenceu à Coleção Nepomuceno.

Provenientes da Quinta do Monteiro-Mor (Sacavém-de-Cima).

Fabricação de Lisboa; cerca de 1740.

Bibl.: [26], II série.

*Fazem parte de uma coleção com as «Vitórias de Alexandre».*

44

- 65 — DOIS PAINÉIS (truncados) de 13 × 5 azulejos; vistas de locais lisboetas — Rossio e Terreiro do Paço — antes do terramoto. Emolduramento barrôco.

Emolduramento policromo; centro azul sobre branco. Dim.: 140 mm.

Proveniente do antigo Convento das Trinas do Mocambo (Lisboa).

Fabricação de Lisboa; cerca de 1755.

*Da mesma coleção, ou, pelo menos, do mesmo fabricante, são outros azulejos topográficos lisboetas. Veja-se Matos Sequeira in «Terra Portuguesa».*

- 66 — ALIZAR com 17 × 6 azulejos; ornamentação do tipo «grinaldas», com flores e pássaros.

Cores: azul, amarelo, toxo, verde e branco. Dim.: 142 mm.

Proveniência ignorada.

Fabricação de Lisboa; cerca de 1790.

*Esta tipo de decoração cerâmica parece ter sido introduzido na Fábrica do Rato por Francisco de Paula e Oliveira, o qual, aliás, também trabalhou para outras fábricas lisboetas. É fácil identificar criticamente os trabalhos que podem ter saído da da fábrica do Rato. Veja-se Matos Sequeira — «Depois do Terramoto», IV (1934), p. 103.*

Estampa VIII

- 67 — PAINEL com 9 × 6 azulejos; parte de uma coleção de sete painéis ilustrando vários passos da vida do chapeleiro António Carneiro (?). Este tem a legenda: O DITO COM SUA MOTHER E SINCO ENTIADOS/TRATANDO DE SUA LOJE E NEGOSIO.

Emolduramento policromo, centro azul, sobre branco. Dim.: 142 mm.

45



Proveniente de uma Quinta próximo da Póvoa de St.º Adrião  
(Loures).  
Fabricação de Lisboa; cerca de 1800.

*Quatro dos painéis desta curiosa colecção biográfica encontram-se em exposição permanente na sala de barristas.*

- 68 — PAINEL com 5 × 9 azulejos; composição ornamental, tendo, no centro uma alegoria com dois anjinhos.

Emolduramento polícromo, centro roxo diluído (manganez).  
Dim.: 140 mm.  
Proveniente do antigo Convento das Trinas, em Lisboa.  
Fabricação de Lisboa; cerca de 1780.

*Estampa VIII*

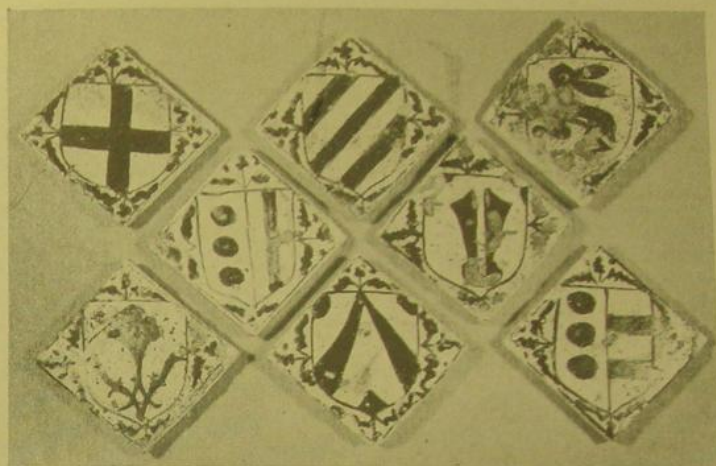
- 69 — CAIXILHOS com azulejos de padrão de «tapete».

Pintura a azul sobre branco.  
Proveniências várias.  
Fabricação lisboeta; princípio do séc. XVIII.

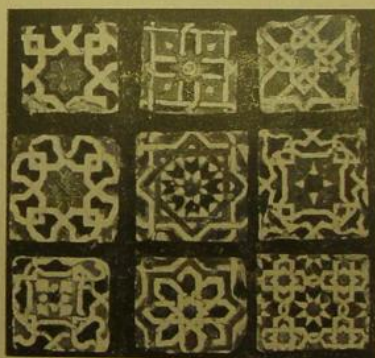
*Veja-se nota ao n.º 46*

- 70 — CANTONEIRAS para guarnição de angulos — floreiras, umbrais, frontais de altar, etc.

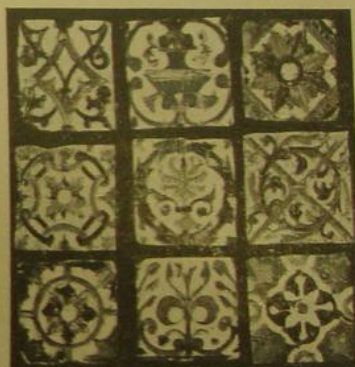
Proveniências várias.  
Fabrico de Lisboa; meados do séc. XVII até princípio do  
séc. XVIII.



N.º 4



N.º 9



N.º 20

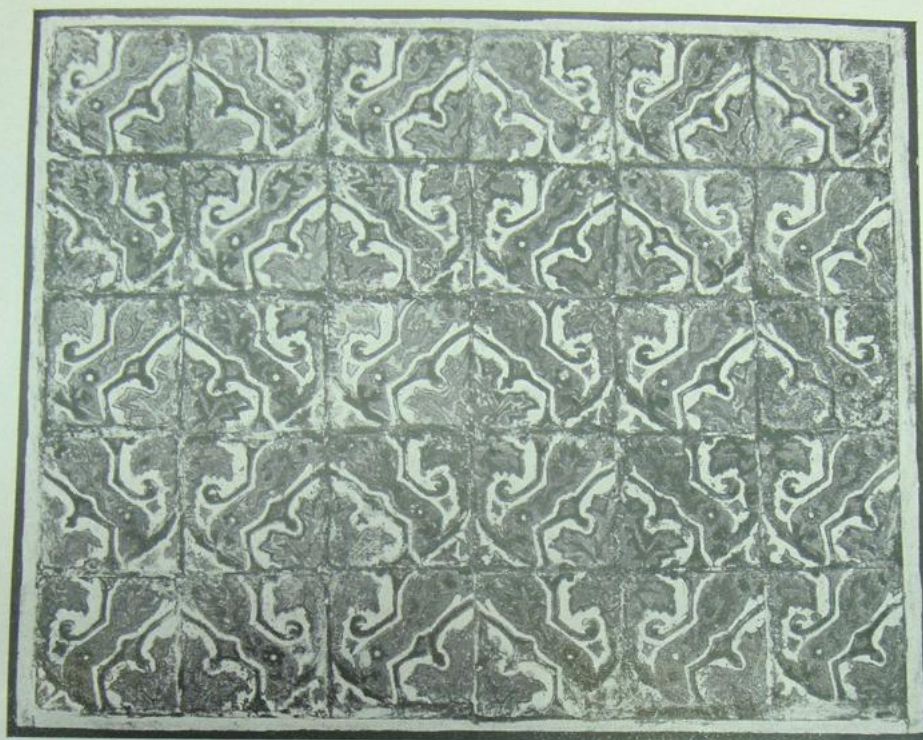


N.º 5-A

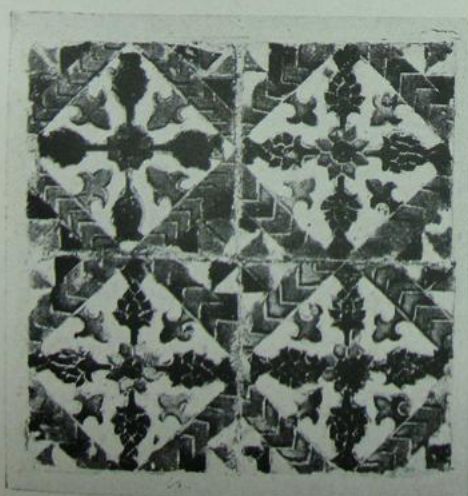


N.º 2





N.º 7

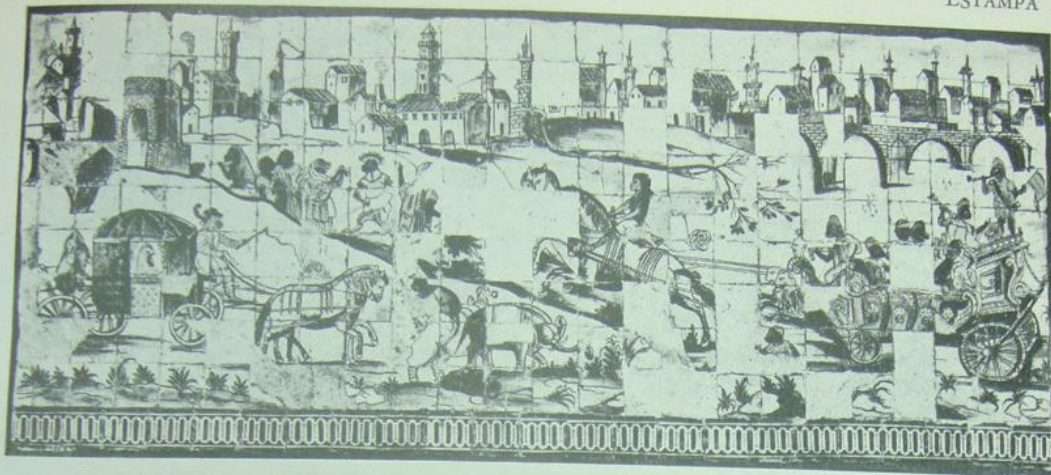


N.º 16



N.º 22





N.º 34



N.º 32



N.º 40



N.º 36





N.º 43



N.º 31

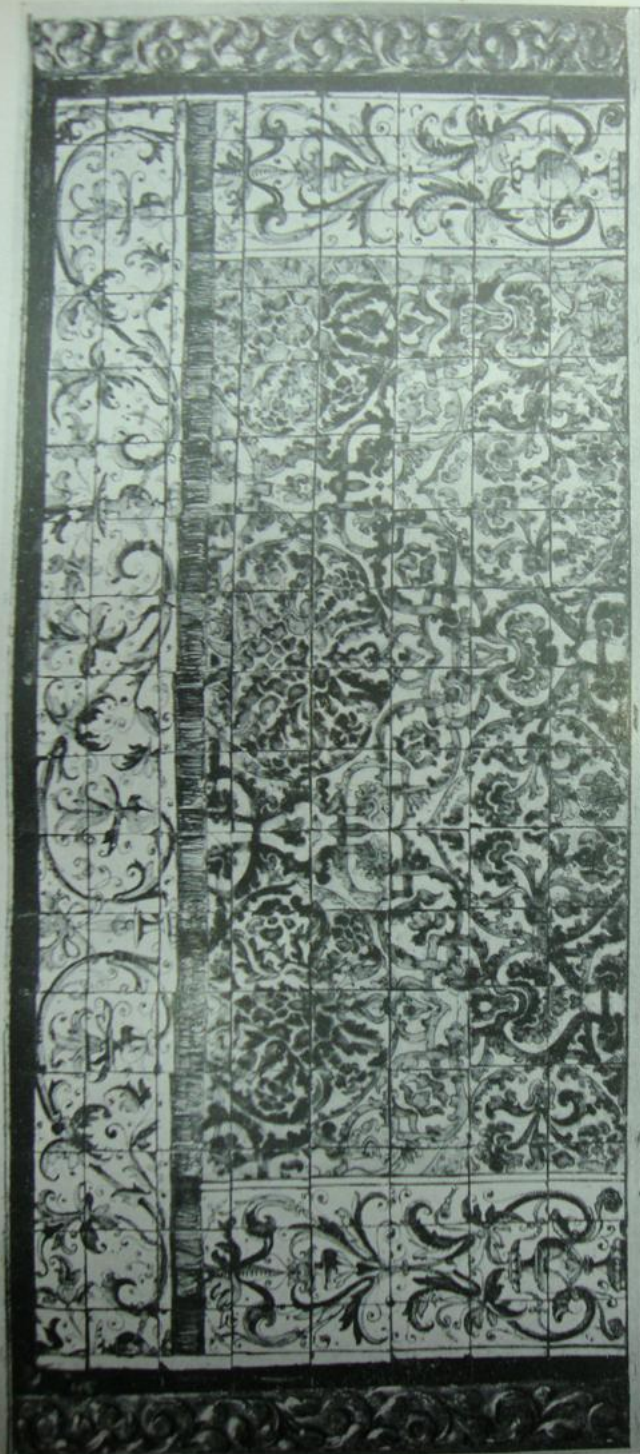


N.º 30



N.º 33





N.º 51



N.º 54-A



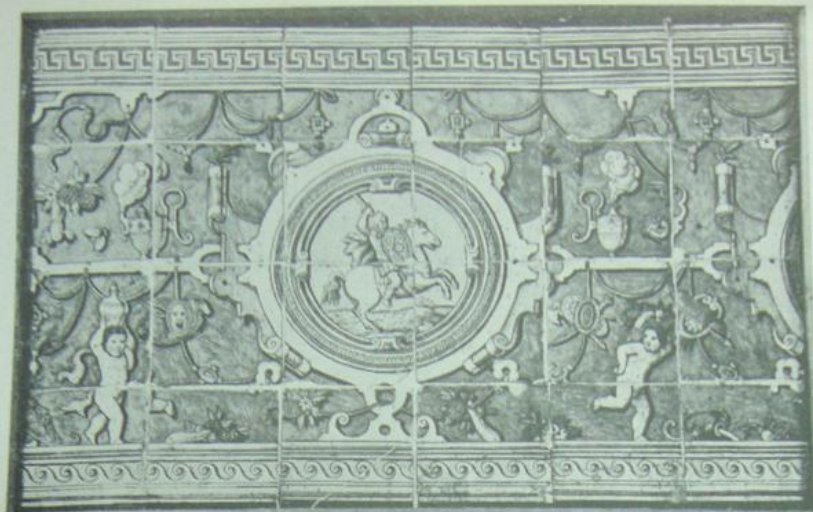


N.º 52

N.º 54-D







N.º 53-C



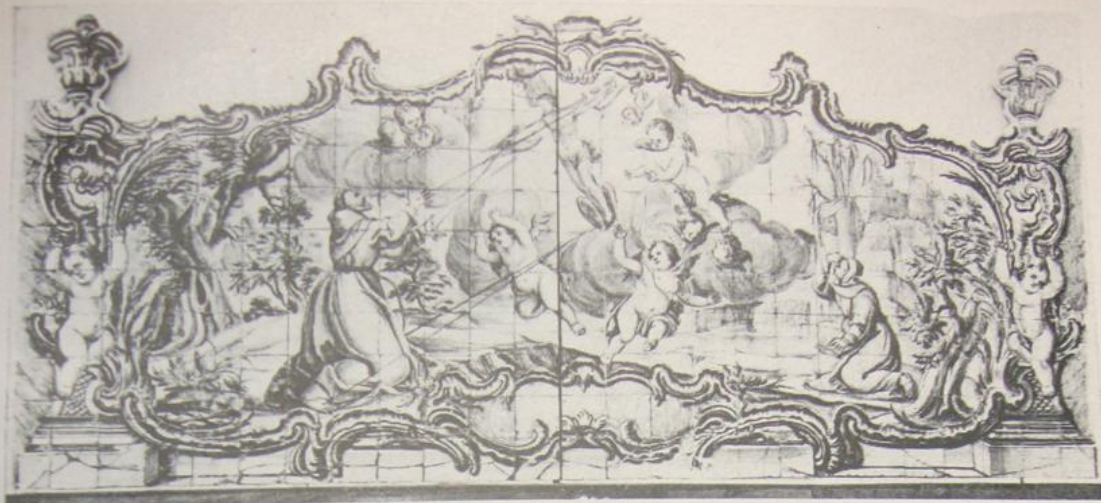
N.º 57



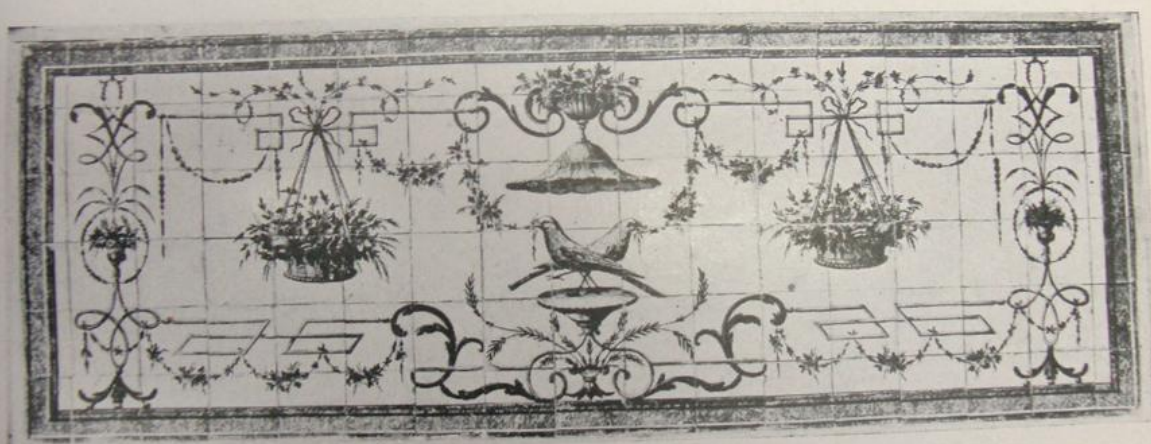
N.º 59



N.º 58



N.º 63



N.º 66



N.º 68



Doc. 14

Catálogo da “*Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*”, na Royal Academy of Arts, em 1955, p. 31, 33-34, 36.

Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

EXPOSIÇÃO  
DE  
ARTE PORTUGUESA  
EM  
LONDRES

(800 – 1800)



ROYAL ACADEMY OF ARTS

OUTUBRO 1955 – MARÇO 1956

País de Norte a Sul, e entre os quais se poderiam citar: os de S. Bento, St.<sup>a</sup> Clara e S. Francisco do Porto, Tibães, Igreja de Jesus de Aveiro, Sé Nova de Coimbra, além dos de Lisboa, Évora e Lagos, etc., não podiam evidentemente ser *arrancados* à sua incrustação na arquitectura. Veio porém, como exemplo, o grande retábulo de Santa Clara de Coimbra, hoje no Museu Machado de Castro, que pela escultura policromada e dourada dos nichos e o próprio carácter da decoração representava a talha dos meados do século XVII. A do final de seiscentos teve, por exigências de apresentação, de ser colocada na sala seguinte com colunas salomónicas, arcos redondos e perspectiva de planos, sugestiva dos portais românicos de tradição nórdica. As portas do coro da Igreja de Jesus em Aveiro, com os seus acantos encrespados à procura do espaço deixavam entrever o espírito que inspirou a escultura decorativa deste período áureo do barroco.

Algumas peças mais facilmente transportáveis recolhidas nos Museus de Coimbra e Aveiro, serviram de plintos aos anjos e outras esculturas desta sala. E dois tabernáculos igualmente do Museu de Aveiro concorriam para o ambiente de barroquismo da sala.

O mobiliário do século XVII teve também carácter especial, documentado pelas cadeiras de espaldar, de couro lavrado, com os brasões, trajes ou temas decorativos da águia bicéfala. Mas entre as formas mais típicas contam-se os bufetes de pau santo e os contadores, ambos representados nesta sala por espécimens do Museu de Lisboa. Um contador porém excepcional, de influência indo-portuguesa, de tartaruga e pregaria, constituía uma peça rara generosamente cedida pela sua possuidora, Senhora Dona Amélia Freitas de Carvalho. Finalmente duas arcas de pau santo e uma pequena cama de bilros com a sua coberta de Castelo Branco, completavam os exemplos do mobiliário da época.

Sempre dentro do âmbito das artes decorativas forraram-se as paredes com azulejos do século XVII, colchas indo-portuguesas e tapetes de Arraiolos.

O azulejo, apesar da importância desta decoração cerâmica neste século em Portugal, teve que se representar apenas por dois frontais de altar policromados de clara influência oriental, e um belo painel com uma grande albarrada polícroma, de flores, do Museu de Guimarães, e dois pequenos painéis polícromos do Museu de Évora.

Um rico frontal de brocado completava a decoração do grande retábulo de Santa Clara, igualmente decorado com pratas sacras.

Já nos referimos à escassez da nossa pintura seiscentista, por isso o número de quadros expostos foi reduzido a três retratos de Domingos Vieira, aliás muito apreciados, e dois retratos de Dona Catarina de Bragança, uma em menina, vindo de Évora, o outro no momento de casar com Carlos II de Inglaterra, atribuído a Dirk Stoop, e cedido pela National Portrait Gallery de Londres. Duas naturezas



## SALA VI — SÉCULO XVIII

As obras expostas nesta sala abrangiam os três períodos essenciais do século XVIII, correspondente ao barroco de D. João V, ao «rocaille» de D. José e ao neo-clássico de Dona Maria I.

Já dissemos que algumas peças do século XVII, para melhor composição das salas surgiam ainda aqui, sugerindo a passagem do século XVII para o XVIII.

Do reinado de D. João V figuravam uma bela secretária da Fundação Ricardo Espírito Santo, um retrato do Rei atribuído a Quillard e algumas cadeiras, de couro, talha, brocado, e entre elas uma cadeira de canto finamente trabalhada dos Duques de Palmela.

Do mobiliário lacado levámos uma pequena cómoda-oratório do Museu de Aveiro, um grande e belo armário da Vista Alegre, um pequeno e gracioso órgão do Conservatório de Lisboa e algumas cadeiras com «chinoiserie» do Museu Soares dos Reis. Brocados, tapetes de Arraiolos, colchas indianas e indo-portuguesas, azulejos barrocos do Museu de Aveiro, completavam os espécimens deste período, onde aliás a importação da arte estrangeira dominara o gosto régio, sobretudo nas esculturas importadas de Roma e na ourivesaria italiana e francesa. Quanto à pintura nacional não foi neste reinado, mas no final do século XVIII que ela teve bastante prestígio para merecer ser levada a Londres.

Do reinado de D. José expuseram-se alguns móveis de qualidade excepcional, como a maravilhosa mesa de jogo e uma caminha de finas colunas torsas e docel da Fundação R. Espírito Santo, as mesas de encosto da família Oladabal, do Porto, além de vários tipos de cadeiras e canapés de couro, pau santo, algumas inspiradas no gosto de «Chippendale».

No reinado de D. Maria I a influência exercida entre nós pela renovação neo-clássica, foi sobretudo inglesa. Por isso tivemos de nos limitar, sobretudo em Londres, a exhibir apenas as obras com maior carácter nacional.

Um dos recantos mais sugestivos do reinado juntava num conjunto harmonioso vários espécimes, entre os quais uma das raras mesas neo-clássicas com a estampilha dum marceneiro português (Raposo), uma cómoda, um tremó, todos da Fundação R. Espírito Santo e vários modelos de cadeiras vindas de Queluz, ou cedidos pelos senhores Eng.<sup>o</sup> Henrique Chaves e Comandante Ernesto de Vilhena, com tapetes de Arraiolos, colchas indo-portuguesas e sobretudo pinturas. Completando a decoração distribuíram-se várias pratas, porcelanas e vidros da Vista Alegre e um busto da Rainha D. Maria I, do Rato, ao mesmo tempo que um friso de azulejo decorado ao gosto de «Adam» servia de fundo a este recanto.

À porta, um par de tocheiros de talha dourada, do convento de Arouca.

Domingos António de Sequeira estava bastante bem representado com os retratos do Dr. Neves (hoje no Museu Ashmolean de Oxford), Beresford, um menino não identificado, Conde de Farrobo e o retrato dos seus próprios filhos duma sugestão tão goyesca. A alegoria da chegada de D. João VI (col. Palmela), e o encantador impressionismo da «Virgem com o Menino» completavam a série.

De Vieira Portuense demos o retrato de Angelica Kauffman, possivelmente pintado em Itália. Os presépios da época estavam representados por um grupo de figurinhas do Museu de Arte Antiga. Desta época, de excepcional bom gosto entre nós, as faianças e as pratas estavam expostas na sala seguinte, onde as iremos encontrar em torno do coche.

Nesta sala VI porém, numa vitrina especial, expusemos a par de algumas pratas os espécimens cedidos pelo Duque de Wellington para figurarem nesta Exposição, e pertencentes à Baixela de mais de 1.000 espécies, desenhadas pelo pintor Domingos António de Sequeira e executadas por ourives portugueses em Lisboa (1811-16) hoje expostas em Apsley House. Junto à vitrina, uma curiosa carta de 1813, do pintor para o Marquês de Borba, cedida pelo Dr. P. Batalha Reis, ilustrada com esboços dos modelos da baixela. Desculpa-se e declina um convite do Marquês invocando a preocupação com a baixela e ilustrando-a com vários esquiços dos modelos criados por ele.

Ao centro da sala, sobre um tapete de Arraiolos, um excelente modelo de mesa barroca de pau santo com embutidos de várias madeiras, suportava um grande estojo de viagem com 31 peças de prata dourada, com a marca de Lisboa, do começo do século XVIII. Pertence à Fundação Ricardo Espírito Santo.

Suspensas dos arcos das duas portas de comunicação com as salas contíguas, figuravam duas lâmpadas de prata e bronze, joaninas, do Museu de Coimbra.



particulares: Senhora de Freitas Carvalho, António Pedro da Silva, Dr. Guilherme Moreira, Dr. José de Alpoim, Duques de Palmela, Marquesses de Sá da Bandeira.

Uma parte do grande friso de azulejo da primeira metade do século XVIII representando Lisboa antes do Terramoto, revestia aqui como um alisar, uma parte da sala. Foi executado para o Palácio dos Condes de Tentúgal e pertence hoje ao Museu de Arte Antiga. Teve de ser devidamente montado em Londres para melhor apresentação e segurança de transporte.

Em torno da sala algumas colunas salomónicas ou neo-clássicas bem como cadeiras e bancos do século XVIII completavam a sua decoração. Por outro lado, nas paredes suspenderam-se dois chairéis de veludo verde com aplicações de prata, com as armas da família Cadaval, hoje na Fundação R. Espírito Santo. São do final do século XVIII. Entre estas duas peças um quadro de Josefa de Óbidos, datado de 1668, representava uma alegoria ao mês de Março.

Revestindo as paredes, novos tapetes de Arraiolos dos quais dois belos espécimens, cedidos pelo Victoria and Albert Museum, de Londres, tidos ainda há pouco como espanhóis mas nacionalizados na Exposição. Um deles de clara inspiração persa e uma rica policromia do século XVII; o outro de tons azuis e amarelos com animais estilizados, já do período de franca nacionalização. Entre eles uma colcha de Castelo Branco com a «árvore da vida» e pássaros, encimada por uma sanefa rocóco. Esta sala, destinada inicialmente ao coche e carrinhas, expunha assim, como complemento às salas dos séculos XVII e XVIII, alguns exemplares que ali se não puderam incluir e aqui envolviam aquelas peças capitais num ambiente barroco evocativo das respectivas épocas.

O revestimento das salas dos séculos XVII e XVIII, cujos pés direitos eram, como o de todas as salas da Royal Academy, muito altos, pôde fazer-se graças aos numerosos tapetes de Arraiolos, colchas indo-portuguesas e uma ou outra de Castelo Branco, que levámos a Londres. Distribuídas com critério essencialmente decorativo, sem nos preocuparmos demasiado com uma rigorosa ordenação cronológica, representavam as modalidades essenciais da sua evolução. Assim, dos tapetes de Arraiolos exibimos alguns espécimens em que dominava a policromia e os temas de inspiração persa, representando o primeiro ciclo da sua evolução, abrangendo grande parte do século XVII. Outros modelos em que dominavam os tons azul e amarelo, e com a figuração de vários animais num estilo simplificado, um pouco popular, correspondiam já à primeira metade do século VIII. Por fim, dentro das mesmas tonalidades dominantes, azul, amarelo e verde, com festões e hastes floridas à maneira do último quartel do século XVIII, representavam a última fase evolutiva desta arte do bordado português, de inspiração oriental no início, mais popular na sua nacionalização ulterior.





EST. R

COCHE DA RAINHA D. MARIA FRANCISCA DE SABOIA. (CA. 1670)

LISEOA — MUSEU DOS COCHES





Fig. 1 – “*Exposição-Bazar de Bellas Artes*”, no Palácio de Cristal, em 1881. In *O Occidente*, 1 de Maio de 1881, desenho de Marques Guimarães, p. 100.





Fig. 2 – *Anunciação*. Atribuído a Francisco Niculoso. Museu de Évora, inv. n.º 231.  
 Fonte: <http://www.matrizpix.imc-ip.pt>

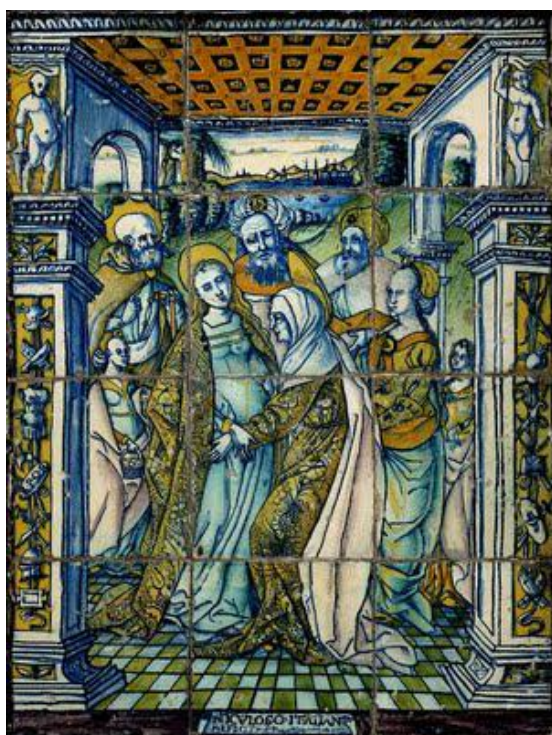


Fig. 3 – *Visitação*. Francisco Niculoso. Rijksmuseum, inv. n.º 11727.  
 Fonte: HENRIQUES, Paulo, coord. – *João Miguel dos Santos Simões 1907-1972*, p. 291.



Fig. 4 – Inauguração da “Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola”, no Palácio Alvor, em 1882. In *O Occidente*, 21 de Janeiro de 1882, desenho de António Ramalho.



# OCCIDENTE

REVISTA ILLUSTRADA DE PORTUGAL E DO ESTRANGEIRO

Preço da assinatura	Anno 36 n.ºs	Semestre 18 n.ºs	Trimestre 9 n.ºs	N.º de volumes	5.º ANNO — VOLUME V — N.º 116	REDACÇÃO — ATELIER DE GRAVURA — ADMINISTRAÇÃO LISBOA — 42, Rua do Loreto, 42 — LISBOA
Portugal (sem o porte, modo forte)	32000	16000	8000	6128		
Portugal (com o porte, modo forte)	44000	22000	11000			
Portugal (modo fraco)	70000	35000	17500			
Estrangeiro (modo fraco)	154000	77000	38500			

11 DE MARÇO 1882

Todos os pedidos de assinatura deverão vir acompanhados do seu  
importo, e dirigidos a Francisco Antonio das Mercês, administrador da  
empresa.

EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE ORNAMENTAL, EM LISBOA



A EXPOSIÇÃO ILUMINADA A LUZ ELECTRICA — SALA DE D. FERNANDO (Dorso de Manoel de Macedo)

Fig. 5 - "Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola", no Palácio Alvor, em 1882. In *O Occidente*, 11 de Março de 1882, desenho de Manuel de Macedo.





Fig.6 – “*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, no Palácio Alvor, em 1882. Fonte: Arquivo Fotográfico do Museu Nacional de Arte Antiga. Cortesia de Maria Emília Ferreira.



Fig.7 – “*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, no Palácio Alvor, em 1882. Fonte: Arquivo Fotográfico do Museu Nacional de Arte Antiga. Cortesia de Maria Emília Ferreira.

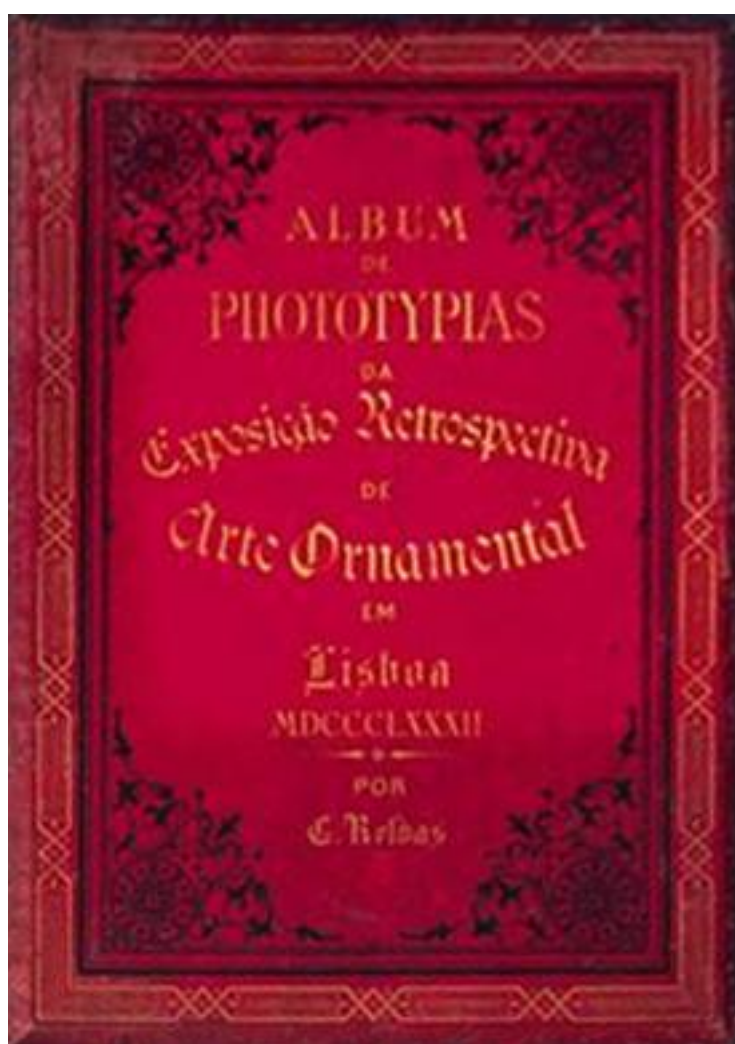


Fig. 8 - “*Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*”, com clichés de Carlos Relvas, 1883.





Fig. 9 - “*Exposição de Cerâmica*” promovida pela Sociedade de Instrução do Porto, no Palácio de Cristal, em 1882. In *O Occidente*, 21 de Janeiro de 1883, p. 20.



Fig. 10 - “Exposição Olisiponense”, promovida pela Associação dos Arqueólogos Portugueses, no Convento do Carmo em 1914. In *Ilustração Portuguesa*, 23 de Março de 1914, p. 374.





Fig. 11 - “*Exposição Olisiponense*”, promovida pela Associação dos Arqueólogos Portugueses, no Convento do Carmo em 1914. In *O Ocidente*, 10 de Abril de 1914, p. 109.

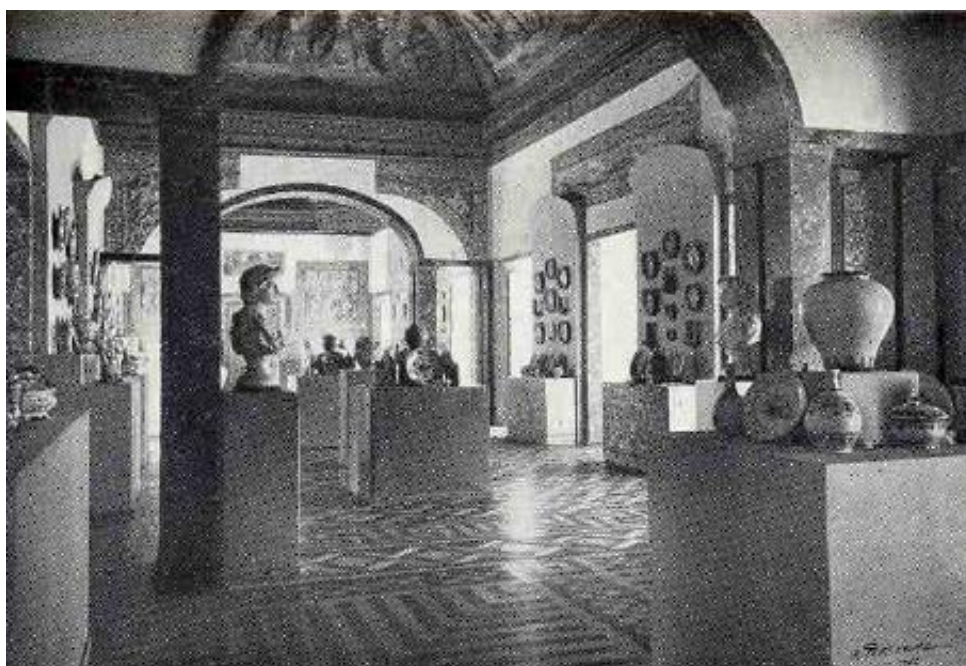


Fig. 12 - “Exposição de Cerâmica Ulissiponense”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936. In *Anuário*, .



Fig. 13 - “Exposição de Cerâmica Ulissiponense”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936. In *Anuário*, .





Fig. 14 - “Exposição de Cerâmica Ulissiponense”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936. In *Anuário*, .

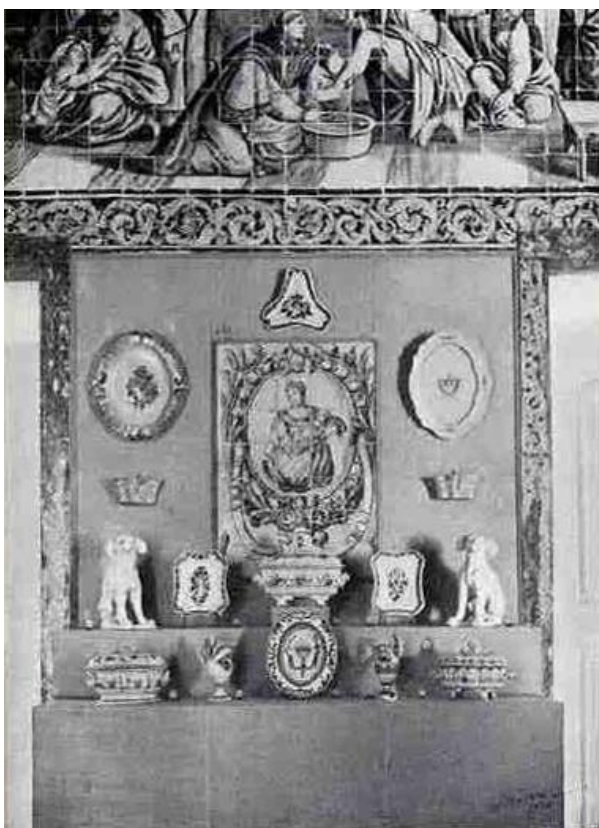


Fig. 15 - “Exposição de Cerâmica Ulissiponense”, no Museu Municipal de Lisboa, em 1936. In *Anuário*, .



Fig. 16 - “6ª Exposição Temporária Azulejos”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1947, salas 1 e 2. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 17 - “6ª Exposição Temporária Azulejos”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1947, salas 2 e 3. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 18 - “6ª Exposição Temporária Azulejos”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1947, salas 2, 3 e 4. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 19 - “Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)”, . In FCG – Arquivo Mário Novais.



Fig. 20 - “Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)”, . In FCG – Arquivo Mário Novais.



Fig. 21 - “Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)”, . In FCG – Arquivo Mário Novais.





Fig. 22 - “Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)”, . In FCG – Arquivo Mário Novais.



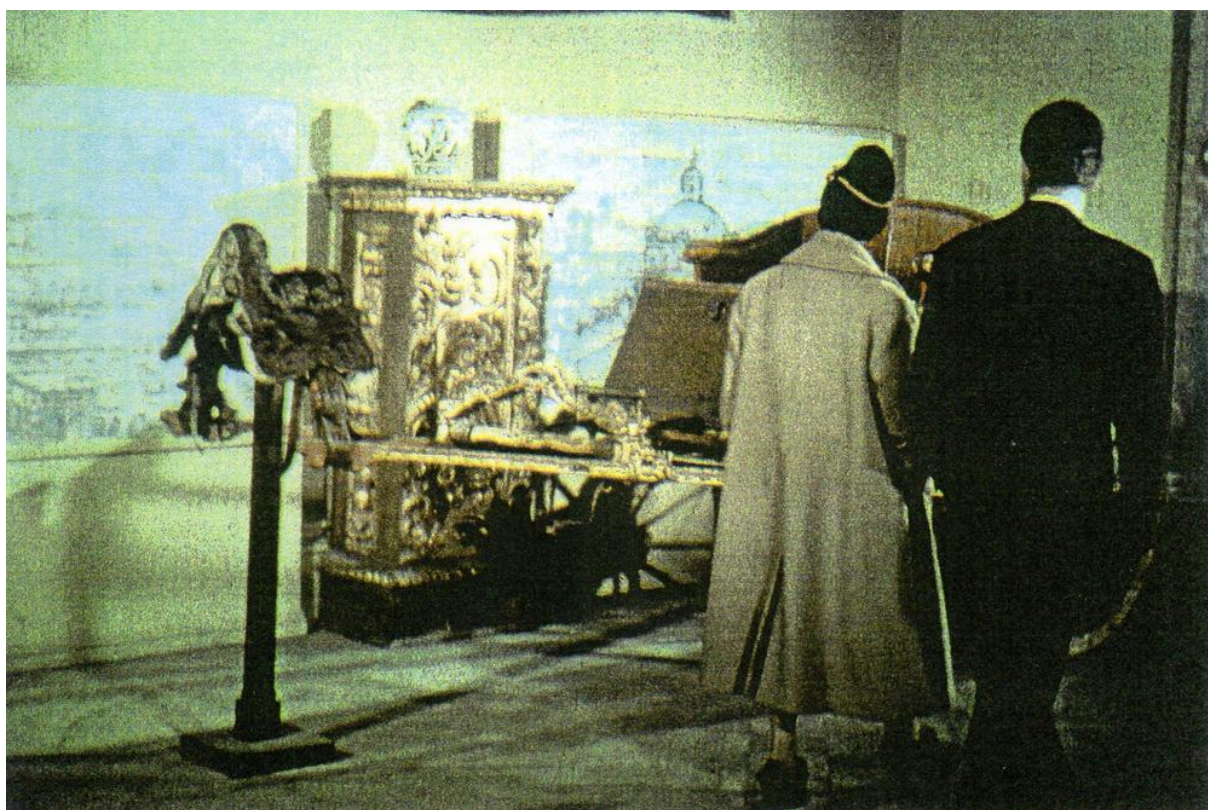


Fig. 23 – Fotograma do filme “*Arte Portuguesa em Londres*”, de António Lopes Ribeiro, rodado durante a “*Exposição de arte portuguesa em Londres (800- 1800)*”. In FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956 “A Personalidade Artística do País”*.



Fig. 24 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961.  
In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 25 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961.  
In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 26 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961.  
In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 27 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961.  
In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 28 - “*Saleta de Azulejos*”, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1961.  
In FCG – MNAz Arquivo Histórico.





Fig. 29 – Piso térreo do claustro do Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

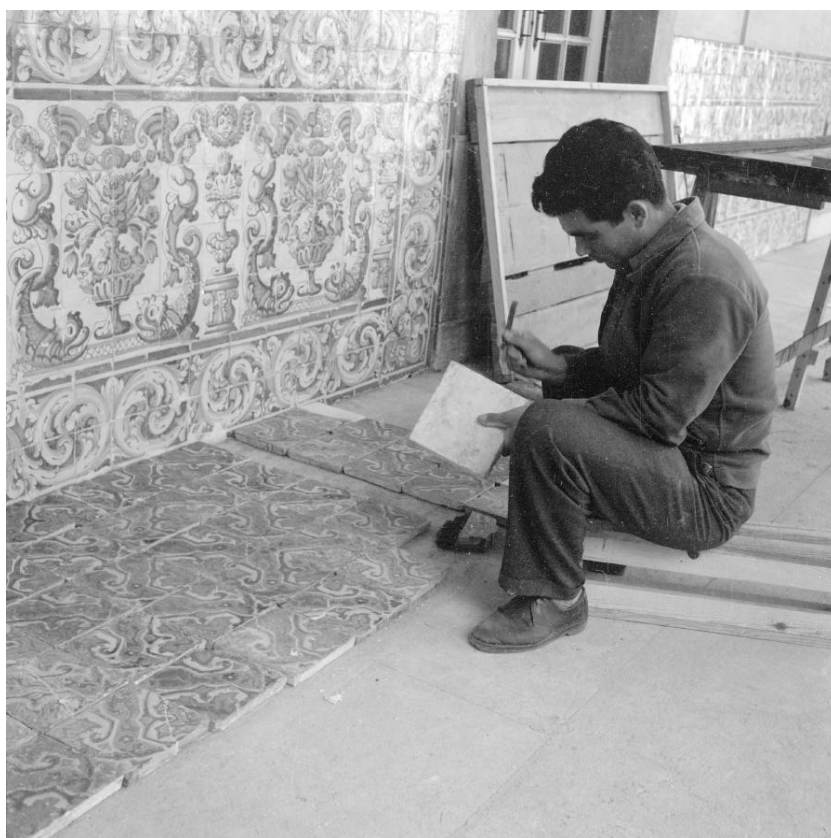


Fig. 30 – Piso térreo do claustro do Convento da Madre de Deus, montagem de painéis na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



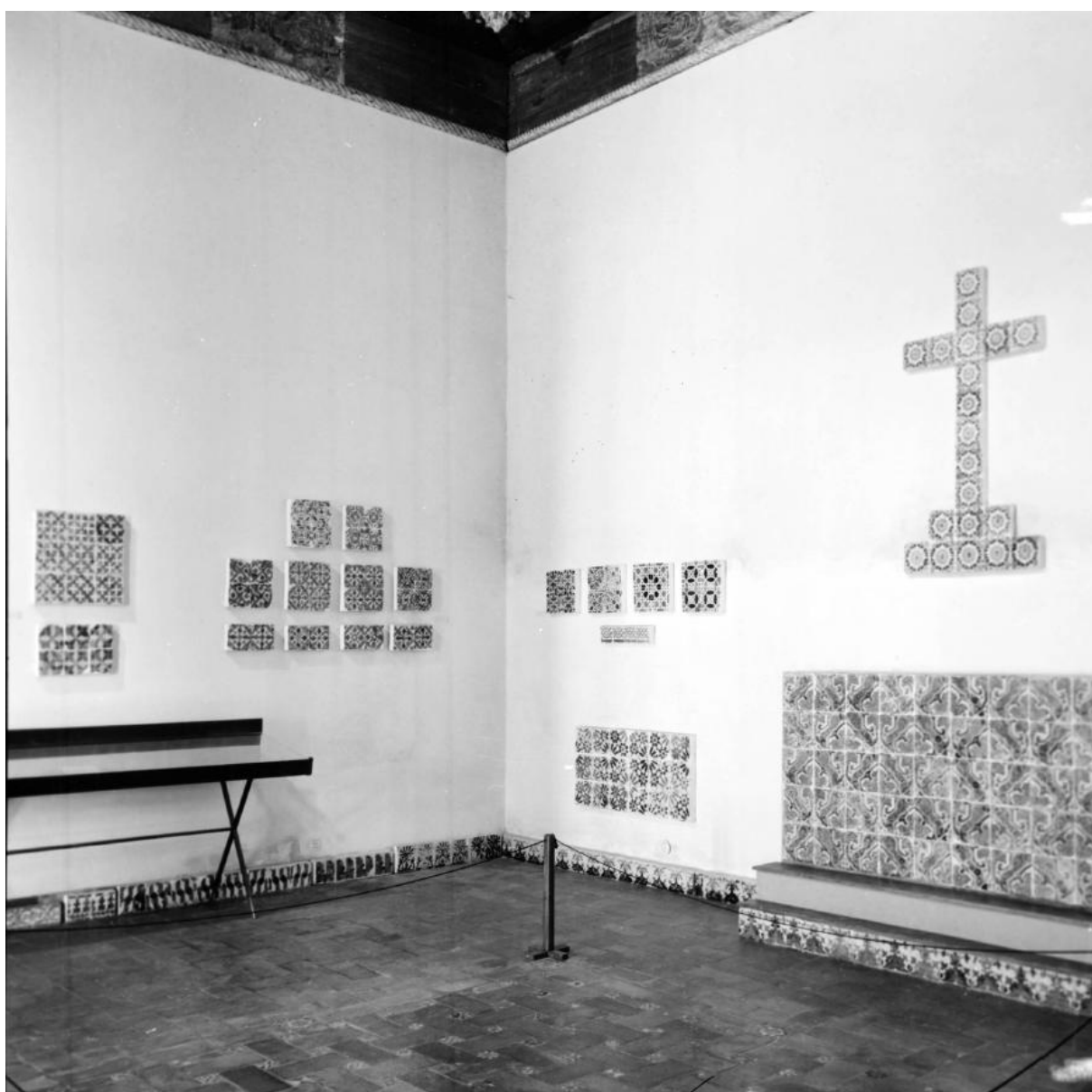


Fig. 31 – Exposição da azulejaria dos séculos XV e XVI na “*Capela de D. Leonor – Sala Mudéjar*”, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.

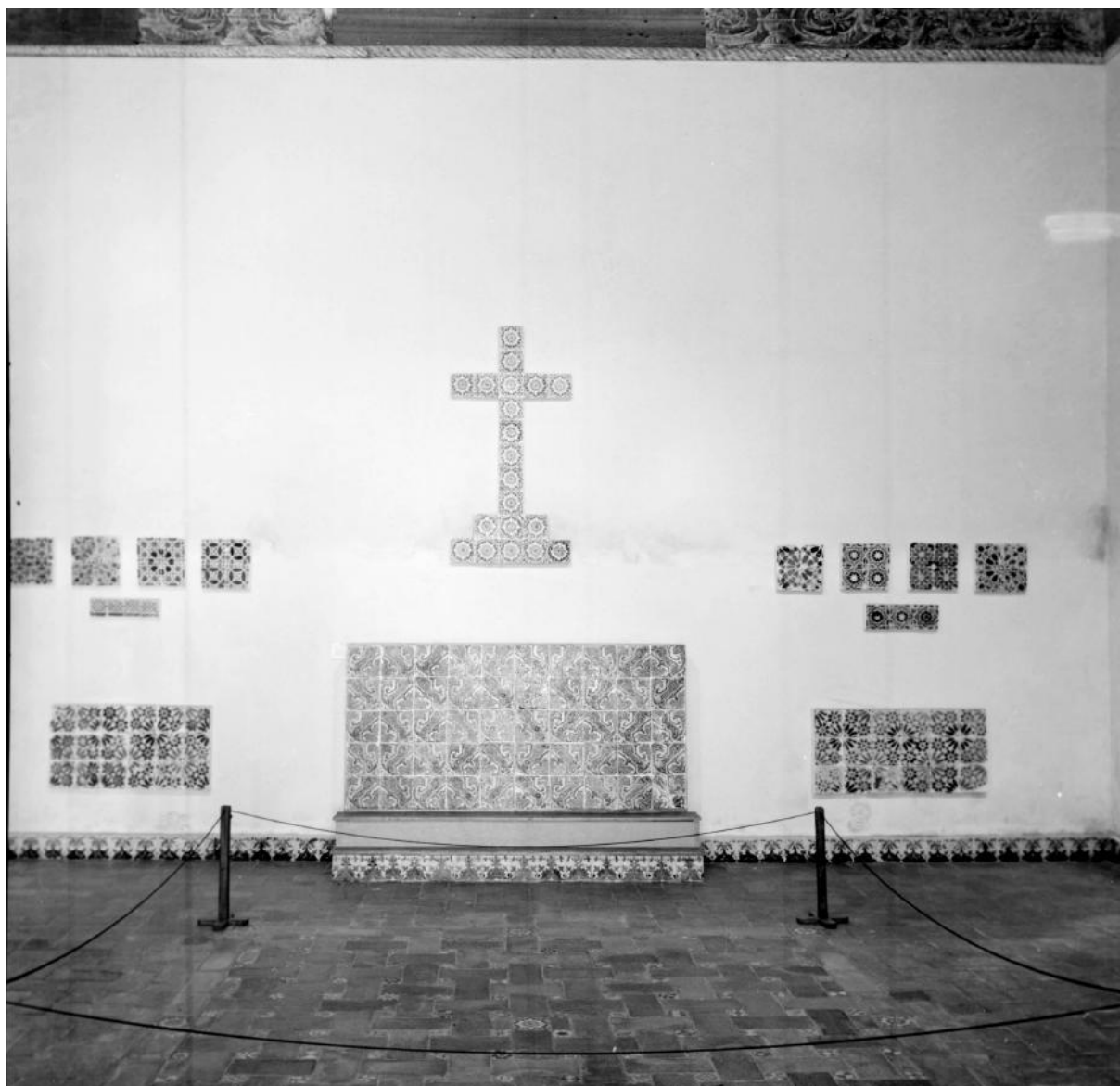


Fig. 32 – Exposição da azulejaria dos séculos XV e XVI na “*Capela de D. Leonor – Sala Mudéjar*”, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 33 – Exposição da azulejaria dos séculos XV e XVI na “*Capela de D. Leonor – Sala Mudéjar*”, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 34 – Exposição da azulejaria do século XVII, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 35 – Exposição da azulejaria do século XVII, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.



Fig. 36 – Exposição da azulejaria do século XVII, no Convento da Madre de Deus, na década de 1960. In FCG – MNAz Arquivo Histórico.